

BBC 音乐导读 30

舒伯特 室内乐

Schubert Chamber Music

J.A.Westrup 著

黄家宁 等译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

舒伯特：室内乐/（英）韦斯拉普（Westrup，J.A.）著；黄家宁等译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 30 册）
ISBN 7-80611-668-0

Ⅰ.舒… Ⅱ.①韦… ②黄… Ⅲ.舒伯特，F.P.（1797～1828）-室内乐-音乐欣赏 Ⅳ.J627.07

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26122 号

BBC 音乐导读 30

舒伯特:室内乐

J.A.Westrup 著 黄家宁等译

责任编辑：张国岚 **装帧设计**：苇 子

美术编辑：赵小明 **责任校对**：李 伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印 刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经 销：**新华书店**

787×1092 毫米 1/32 3.875 印张 62 千字 1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷 印数:1—5,000 定价:7.00 元
ISBN 7-80611-668-0/G・61



目　录

导 言

迈尔霍夫（Mayrhofer）提到舒伯特时说："他的性格中兼有温柔与粗鲁、放浪与坦诚、善于交际和郁郁寡欢。"这一率直的评价值得参考，因为它出自舒伯特的一位朋友，一位深知何为郁郁寡欢的朋友。曾有人给舒伯特描绘了一幅具有传奇色彩的画像，说他是纯真的自然之子，像寓言中的蚱蜢一样整日歌唱，无忧无虑。迈尔霍夫的看法与之相去甚远，这并不足为奇。舒伯特像每一个天才的音乐家一样有着天赋的直觉，但他也是个极勤奋的人，为写出令自己满意的作品，为提高声望，他付出了艰辛的劳动。而且，像我们一样，舒伯特时而欢愉，时而忧郁。从世俗的角度上讲，舒伯特在很大程度上并不成功，这主要是因为他从未得到过任何官职。而且，与贝多芬不同，他从未得到任何贵族的资助。他的朋友多是与他志趣相投的人：画家、诗人或是音乐家。除非舒伯特让人觉得难以相处，否则这些朋友都忠

实地支持和帮助他。

舒伯特的生活并没有安排好，他靠授音乐课和出版小部分作品偶尔赚到的钱，和信任他的人们的慷慨馈赠为生。创作的冲动主宰着他的生活，疾病或其他磨难都无法削弱他音乐创作的想像力。可以这样说，舒伯特英年早逝，部分原因是他早年工作过于繁重。他一生创作的近千部作品中，有六百多部是在他二十一岁以前完成的。研究他的室内乐作品得出同样的结论：只有三分之一的作品是在他生命的最后十年完成的。

看看迈尔霍夫的评价，我们发现很难说舒伯特的音乐粗鲁，但是温柔、放浪、坦诚、善于交际和忧郁却都能在他的作品中找到。长久以来，人们总是强调，在“维也纳乐派”的作曲家中，惟有舒伯特是在这座城市出生的。但事实上舒伯特的祖籍却在北方：他的父亲来自摩拉维亚，母亲来自西里西亚，他作品中表现出的冷峻与传统的维也纳式的轻松欢快也是格格不入的。他可以屈从于这种欢快的情绪，像勃拉姆斯后来做到的那样，但是这种欢快却从未成为他作品中的主导力量。舒伯特作品中的欢快，更多的是他个性的表现，那就是享受生活中灿烂的阳光，这种幸福的感觉随时会转化为泪水，往往也会使听众落泪。对舒伯特来说，音乐没有严

肃和放荡之分，不可能一种是严肃冷峻的，另一种是轻松欢快的。在交响曲、奏鸣曲和室内乐作品中，舒伯特会奏出无望的甚至是悲剧性的严肃旋律，继而在下一乐章，也许就在同一乐章中，又演绎出一个欢快的或是感伤的曲调来。

A大调钢琴与弦乐五重奏（D.667）

舒伯特的一生都和别人一起奏乐，包括了家人、唱诗班的伙伴、朋友以及职业音乐家。因此，以两部最能体现他社交能力的作品入手探讨他的室内乐，似乎更加合适。一部是《A 大调钢琴与弦乐五重奏》D.667[1]（1819 年），另一部是《F 大调管乐与弦乐八重奏》D.803（1824 年）。这两部作品都是他随心所欲之作，一开始并没打算公开演出，是音乐爱好者为演奏新曲目请他写的。《五重奏》是为一位很有钱的业余大提琴手西尔维斯特·保姆加特纳（Sylvester Paumgartner）写的。保姆加特纳住在施泰尔，经常在家里组织音乐聚会。请舒伯特创作八重奏的费迪南德·冯·特鲁伊尔（Ferdinand

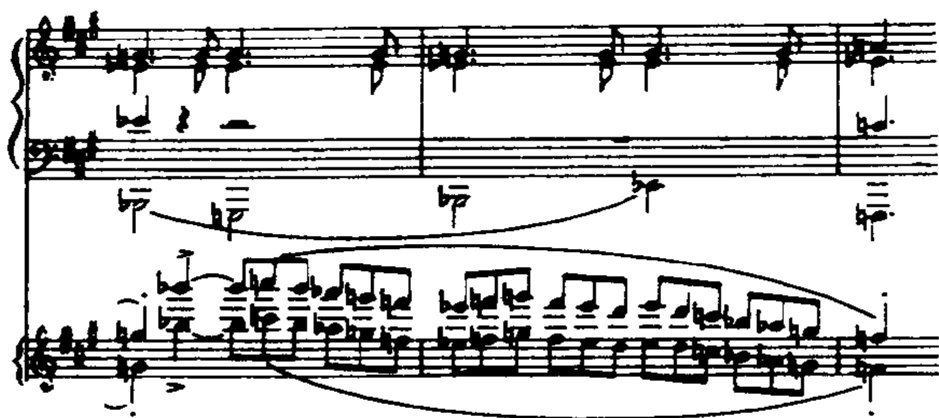
---

[1] D. 代表奥托·E. 多伊奇（Otto E. Deutsch）编著的《舒伯特作品全集主题目录》（Schubert: Thematic Catalogue of all his Works），伦敦，1951 年。

von Troyer）伯爵算得上一位出色的单簧管演奏者。这部作品最早就是在伯爵的维也纳寓所里演奏的。这两部作品绝少相同之处，但它们都明显地传达了舒伯特娱乐听众的愿望，二者各有一段对舒伯特歌曲曲调的变奏，而且都使用了低音提琴。

在《五重奏》里，低音提琴与小提琴、中提琴和大提琴等弦乐器在一起，并不十分搭调。大段的乐曲要在低音提琴的低音区奏出，声音过于低沉，特别是由于大提琴一般都有独立的声部。在第一乐章发展部，一开始就可以找到一个典型的例子。这一乐段也表明，要把钢琴与弦乐合在一起是何等困难，钢琴为弦乐伴奏还没什么问题。一旦弦乐的一个旋律，特别是一个持续的旋律转由钢琴演奏，音色上的不搭调足以破坏整个旋律的美感。在莫扎特和贝多芬的小提琴奏鸣曲中有很多这样的例子，钢琴似乎想达到和小提琴一样的效果，而它音色清脆短促，奏起来颇似东施效颦。听众只得姑且认可，这并非做不到，但显然要比欣赏钢琴独奏时困难得多。舒伯特《五重奏》第一乐章中第 147～170 小节就是这样的一个乐段。钢琴模仿小提琴，奏出一个持续的旋律，以期达到长笛和双簧管的效果，而后，这个旋律又在低音提琴上进一步发展：

谱例 1



在欣赏这部作品时，大概不会有人被这些作曲上的问题困扰。乐曲如此真诚和敞开心扉，批评其细节的人也不便开口了。舒伯特在1819年夏度假时给他弟弟费迪南德（Ferdinand）的信中说："施泰尔的田园风光可爱得让人难以想像。"这种欢快的情绪也注入到他无忧无虑的音乐中。把这部作品看作是一首嬉游曲并不过分。它包括五个乐章：

Ⅰ. 活泼的快板（A大调）

Ⅱ. 行板（F大调）

Ⅲ. 诙谐曲：急板（A大调）

Ⅳ. 主题与变奏：小行板—小快板（D大调）

Ⅴ. 终乐章：有节制的快板（A大调）

变奏的主题源自舒伯特的歌曲《鳟鱼》（Die Forelle）D.550（1817年）。显然这是保姆加特纳的主意，他特别喜欢这首歌。这次尝试很可能鼓励了舒伯特，使他在



以后的一些作品中更多地运用歌曲的变奏，例如《八重奏》（1824 年）、《钢琴与长笛的引子和变奏》D.802（1824 年）、《d 小调弦乐四重奏》D.810（1824 年）和《C 大调钢琴与小提琴幻想曲》D.934（1827 年）。舒伯特还把歌曲《流浪者之歌》（Der Wanderer，又名《我从山中来》〔Ich komme vom Gebirge her〕）D.493（1816 年）中的素材用于《C 大调钢琴幻想曲》D.760（1822 年）中。

舒伯特的调性深深植根于十八世纪的传统，他正是在这种传统的氛围中长大的。但他喜欢改变调性，不仅在发展部（在这里改变调性是意料中的事），而且在作品的呈示部或是某个乐章的开头，他也会远离主调。《B 大调钢琴奏鸣曲》D.575（1817 年）的第一乐章就是一个很特别的例子，乐曲开始几小节后就远离了主调，直到乐章结尾才回到原调。《钢琴五重奏》的第一乐章没有这么极端，但它在开始仅十小节后就从 A 大调转入 F 大调，十五小节后才转回来。返回原调的过程简单而富有特色：

谱例 2

这一段第三小节中加入的装饰也很有特色。在歌曲《谁是西尔维亚》（An Silvia）D.891（1826 年）中，他又用了同样的手法：

谱例 3



（他们都是她的奴仆）

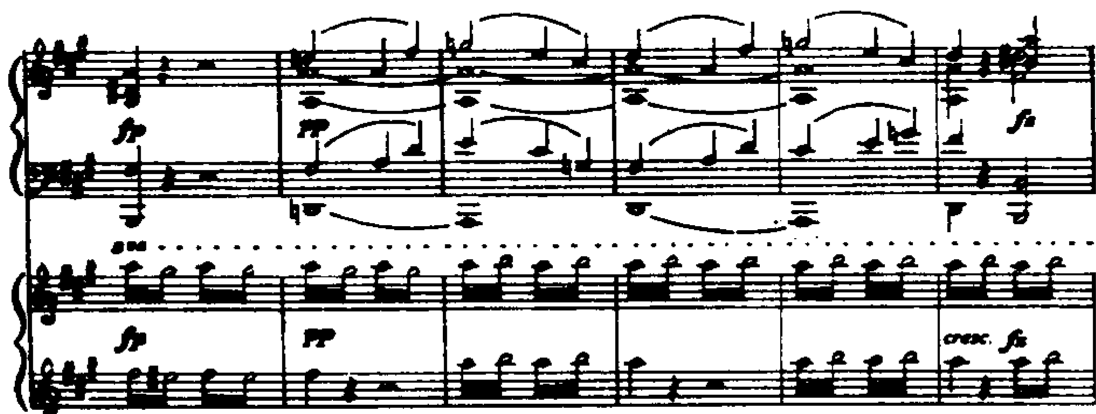
在《A 大调钢琴奏鸣曲》D.959（1828 年）第一乐章，音乐形式颇为不同，但舒伯特再次运用了这种装饰手法。主题经过一系列变形之后才进入硕果辉煌的发展部。

《五重奏》第一乐章开始展示的钢琴与弦乐这两部分，严格地说相互间并无联系，但在其后合奏出极重要的一段：

谱例 4

钢琴上的琶音听起来像是简单的铺垫的花腔，但是组成琶音的三连音在这一乐章中却占有主导地位。其欢快的节奏贯穿始终，很好地烘托出弦乐持续的旋律。这个旋律本身并不惊人，其中庸的特点在舒伯特的大型器乐作品中屡见不鲜。但旋律中有发展部的素材，而且第五小节中同样很有特点的抑扬顿挫的音韵对以后的乐段也很有影响。当舒伯特稍稍绕了一个圈子，终于进入 E 大调后，他把一个风格截然相反的旋律引入主题，对其大加变动之后又在 e 小调上重复奏出。在呈示部结尾处有一个最明显的改变调性的例子。乐曲本应在 E 大调上结束，但在此之前，它却突兀而短暂地转入 D 大调：

谱例 5



在乐章的结尾，再次出现了欢愉的移调。发展部以C大调开始（见第11页谱例1），轻松愉快地变了几次调性，又突然回到D大调再现部。

行板试图平静地开始，但装饰几乎立刻就插了进来，而且贯穿于该乐章的绝大部分，几乎有五分之三的曲子不在F大调上。该谐曲主要靠节奏的冲动和弦乐及钢琴的有效衬托。变奏主题的表现形式比歌曲简单，转入D大调后是这样开始的：

谱例6

Etwas lebhaft

In ei - nem Bäch-lein hel - - le da schoss in fro - her Eil' die



（明亮的小河里，那任性的鳟鱼快活地像箭儿一样游来游去，我站在河岸上，满怀喜悦地望着〔清清河水里，欢畅戏水的小鱼〕）

舒伯特原伴奏中的三连音很富节奏感，烘托着三段变奏，而在终乐章小快板中终于复原。在前三段变奏中，主题依次在高、中、低音部出现，极少修饰；但在暴风骤雨般的 d 小调第四变奏中，它就完全变样了。从 d 小调开始，我们转入降 B 大调进入第五变奏；而降 B 大调，又通过舒伯特魅力无穷的独特的方式转入降 D 大调。到了终乐章小快板，乐曲又从降 D 大调转回到 D 大调，是舒伯特在这里尽兴地施展了他的一种魔术般的技巧。终乐章的结构很简单。后半部分与前半部分毫无



二致，惟有音高不同，以确保作品在 A 大调上结束。进行曲的节奏在开始时从远处奏响，一直将音乐引向终乐章，而在前两个乐章中很活跃的三连音此时再度出现，增加了欢快的气氛。

F大调管乐与弦乐八重奏（D.803）

虽然并无有力的证据，但一直有人认为《八重奏》D.803是应冯·特鲁伊尔伯爵的请求，为贝多芬的《降E大调七重奏》Op.20（1799年）而写的应和之作。两部作品经常同台演奏，虽然那首七重奏明显稍逊一筹。两部作品的结构和配器惊人地相似。它们都有六个乐章，都有变奏、小步舞曲和诙谐曲，只是出现的顺序不同罢了。管乐器完全相同：单簧管、法国号和巴松管。在配器上惟一不同的是在贝多芬的小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴的基础上，舒伯特增加了第二小提琴。这几乎等于有了一个小型管弦乐团。事实上，在作品中，弦乐部分也确实经常被当作乐团来对待。第一和第二小提琴相差八度，低音提琴在低八度的位置上与大提琴应和，这就避免了在五重奏中弦乐不好安排的问题。

这首八重奏是舒伯特最大的器乐作品之一，但在演奏时，可能除了第四乐章以外，并不显得冗长乏味，因为整部作品创意层出不穷，在配器上，尤其是管乐部

分，又非常富于变化。冯·特鲁伊尔伯爵对单簧管部分一定没什么可抱怨的。这一部分为演奏者展示其娴熟的技巧和如歌的表现力提供了最充分的机会。巴松管和法国号部分也是如此。只有法国号演奏大师才能最完美地吹出第一乐章或小步舞曲的尾声。这六个乐章是：

Ⅰ. 柔板－快板－更快的快板（F大调）

Ⅱ. 柔板[1]（降B大调）

Ⅲ. 诙谐曲：活泼的快板（F大调，三声中段〔trio〕为C大调）

Ⅳ. 主题与变奏：行板－稍快的－渐慢（C大调）

Ⅴ. 小步舞曲[2]：小快板（F大调，三声中段为降B大调）

Ⅵ. 稳健的行板－快板－稳健的行板[3]－很快的快板（F大调）

第一乐章基本上是一个附点节奏，这个附点节奏在缓慢的引子中已出现过。附点节奏在柔板中也偶然闪现，但在诙谐曲中非常突出。在介绍《五重奏》时提到

---

[1] 第一次出版时标题为“稍快的行板”。

[2] 意大利文的 minuetto，在德国和奥地利通常写成 Menuetto。

[3] 某些袖珍总谱中误印为“很快的快板”。

的改变调性，在《八重奏》缓慢的引子中再度出现。F大调仅仅开始几小节，就转入降A大调。听起来似乎马上要转回F小调，却转到降D大调上去了，然后才巧妙地转回主调，但直到最后才听得出是大调还是小调。下面是调性变换的第一部分：

谱例 7

结构紧凑的快板中同样有令人愉快的和谐音调，发展部中有一段引自引子，但给人印象最深的还是富有节奏活力的欢快旋律。

遵照冯·特鲁伊尔伯爵的请求，柔板以单簧管独奏开始，《五重奏》慢乐章中感受不到的宁静在这里传达了出来，大段的音乐中充满抒情的音调。奇怪的是，在第一乐章中非常突出的法国号，在这里却没有用武之地。法国号在前四十小节一直无声无息，直到乐章的后半部分才断断续续地有独奏。然而，法国号的声音是不容忽视的。它和单簧管或巴松管合奏时，便会产生神奇的效果：

谱例 8

《八重奏》的诙谐曲是舒伯特这类乐章中最富有活力的一个，它使人想到开阔的原野，或许是一次狩猎活动。而在行板乐章，我们似乎来到了维也纳的咖啡屋或啤酒馆，听当地的乐队奏熟悉的曲调。乐章的主题选自歌剧《萨拉曼卡朋友》（Die Freunde von Salamanka）D.326（1815 年）中的一段二重唱。这部带对话的歌剧是舒伯特十八岁时写的，但是它与作曲家的大多数舞台音乐一样，在他生前从未演出：

谱例 9

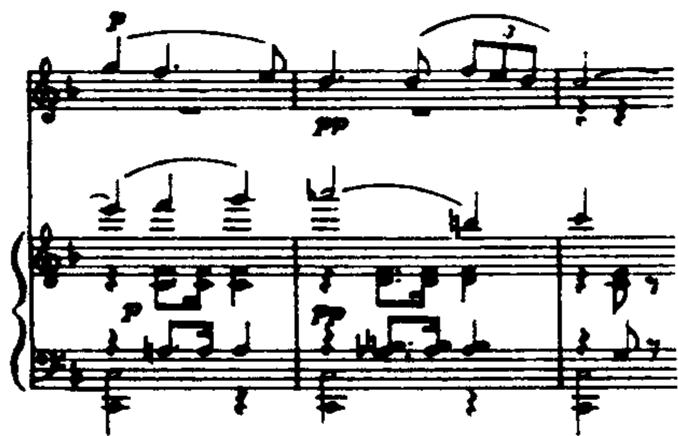
（躺在金色小溪旁明亮的树冠下，牧羊人期待着他的心上人，用满怀爱意的歌声抱怨）

虽然人们能理解舒伯特对这一优美曲调的偏爱，但却很

难明白他怎么能够想像得出这是变奏的好素材。事实上，虽然一系列的变奏谱写得很好，但并无新意，而对第一小提琴的炫技没有任何限制：惟有 c 小调第五变奏奏出了真正的如诗音调。

小步舞曲有着和变奏曲一样通俗的风格，但并不显得幼稚。这是一段真正的舞曲，不是传统形式的舞曲，其中的三声中段带有明显的连德勒旋律。正像舒伯特的很多作品一样，在这个乐章中，他令人叹服地利用和谐的音乐处理，将仅赋有谐美之声的音调变成了真正的艺术品。小步舞曲主体中回归起始主题的一段即为一例：

谱例 10



终乐章一开始奏出的肃穆的曲调，是我们在听过前几个乐章后始料不及的。舒伯特写作《八重奏》和《a小调弦乐四重奏》D.804及《d小调弦乐四重奏》D.810时情绪低落，部分原因是他当时健康状况欠佳，部分原因是他写的两部歌剧都未能上演。两首弦乐曲都反映出他的这种精神状态，人们也很自然地把《八重奏》终乐章开始时的忧郁的曲调归于同一原因。但是一个人的音乐和他的生活之间的关系绝不会这么简单。有天赋的艺术家能够从身体不适或精神压抑中摆脱出来。众所周知，萨利文（Sullivan）最欢快的音乐作品是在他忍受剧痛时创作出来的。舒伯特《八重奏》中占主导的情绪是欢快的、明朗的，如果认为在终乐章的开始，作者再度宣泄自己的不快，这很可能不够正确。这段音乐没有痛苦不堪，甚至并不悲伤，有的只是忧郁。正如海顿的某

些引子，是要通过对比，使以后的音乐给人留下更深的印象。因此，乐章中忧郁旋律的一再出现可以说并不是要使人想起悲哀，而是富有戏剧性的有力的一笔。

舒伯特似乎比其他作曲家更看到音乐永动（perpetual motion）的秘密，至少，他懂得如何暗示，音乐是可以永不停止的。《C 大调交响曲》D.944 的终乐章和《c 小调钢琴奏鸣曲》D.958 的终乐章便是两个熟悉的例子。《八重奏》的终乐章主题虽然简单，却孕育着可以无限展开的种子。而且乐曲中跳动的节奏贯穿始终，偶尔稍作停顿，也仅仅是为了让音乐喘一口气。正当我们似乎接近音乐节目解说员称之为“辉煌的尾声”时，引子又出现了，充满活力，足以再引出一个尾声。

C 大调弦乐五重奏
（D.956）

舒伯特的室内乐作品多为四重奏、三重奏和奏鸣曲。除了三部早期作品——一首《c 小调弦乐五重奏序曲》D.8（1811 年），一首《F 大调管乐八重奏》D.72（1813 年）和一首为九件管乐器创作的降 e 小调《小葬礼音乐》（Eine kleine Trauermusik）D.79（1813 年），例外的仅有《钢琴五重奏》和刚刚提到的《八重奏》以及《C 大调弦乐五重奏》D.956（1828 年）。

《弦乐五重奏》是舒伯特逝世前最后几个月完成的，在这同一时期，作曲家完成了后来以《天鹅之歌》（Schwanengesang）D.957 为名出版几首歌曲，还有最后三首钢琴奏鸣曲，D.958～960。莫扎特的五重奏通常用两把中提琴，舒伯特却仿效博凯里尼（Boccherini），选用两把大提琴。莫里斯·布朗（Maurice Brown）[1] 认为，

---

[1] 引自《舒伯特评传》（Schubert：a Critical Biography），伦敦，1958 年，第 226 页。

"对舒伯特而言（他本人就是个中提琴手），中提琴一般来说只是填补空缺的乐器"，而且在《五重奏》中，"中提琴即使不可忽略，也处于从属地位"。仔细研究总谱后，我们很难找到证据支持他的观点，而且也不会有多少中提琴手苟同这种观点。除了在诙谐曲的三声中段以外，中提琴确实未作为独奏乐器在乐曲的其他段落出现，但另外几种乐器又何尝不是如此。在全部四个乐章中，中提琴奏出了柔美的曲调。听过这部作品的人都无法忘记第一乐章再现部中提琴与大提琴的二重奏。有了两把大提琴，舒伯特便能让其不时地在同一音高或八度音上同时演奏，从而加强了低音部。而且，舒伯特还可以让第一大提琴在其高音区或是独自奏出，或是比第一小提琴低八度合奏出优美的曲调。慢乐章中有一大段令人着迷，第一小提琴和第一大提琴以这种形式合奏，持续了近三十个小节。

舒伯特习惯在开始第一乐章有所表述，这种表述的旋律不一定非常优美，但却能使人联想到以后将出现的内容。《未完成交响曲》D.759（1822年）的开头便是大家熟悉的例子。钢琴奏鸣曲中也可找到类似的例子，《a小调四重奏》D.804开始时如歌的旋律则是个例外。在《弦乐五重奏》的第一乐章，我们先听到一段和声的

进行。勃拉姆斯可能从这一段受到启发，创作了《第三号交响曲》的开头。然后这融入一段不确定的音乐当中，使人想到，更为重要的乐曲马上就要开始了。紧接着第二小提琴、中提琴和两把大提琴奏出了补充表述，它阴沉而响亮，正好和明快的开头形成鲜明对比。《弦乐五重奏》特别适于表现类似的对比，莫扎特便深谙此道。舒伯特则另辟蹊径。他又在乐章开始和再现部运用了对比的手法，在其他段落则更注重发掘五种乐器丰富的表现力，更多运用重叠抒情乐句。

开头的素材以暴风雨般的形式奏出，同时伴以两把大提琴拉出的抒情曲调，之后音乐进入常规收束。一个令人感到轻松的二重奏此时欲吐还羞地开始了：

谱例 11

然而，新的降 E 大调这时还没有确立起来。音乐几乎是带着怀旧的伤感返回到 C 大调，然后进入 G 大调的收束（cadence），于是整个乐段是以从头再奏一遍。这一次，二重奏是由小提琴奏出的。当音乐再次回到 G 大调时，呈示部便在这个调上突然以一个进行曲般的段落结束。然后却又引出一段久久不肯退去的音乐，令人回想起谱例 11（两把大提琴齐奏）：

谱例 12



这类警句式的附笔（epigrammatic postscript）更像海顿的风格。舒伯特和海顿一样，不再缠绵在谱例 11 中，选择了这一附笔作为发展部。在不同的调上重复整段整段的音乐甚至会成为机械的重复，这种处理手法太唐突。幸好乐曲及时回到乐章开始处那样的表述，伴以发展部若隐若现的进行曲节奏，才让人长舒一口气。

很少有作曲家像舒伯特那样懂得如何展开慢乐章。《五重奏》的柔板乐章如此从容不迫地展开，以至于行进似乎暂停了。第一小提琴简短的插入也没能将舒缓的曲调打断，这一宁静的曲调持续了二十八小节。宁静最

终被转调（E 大调转入 f 小调）和混乱的伴奏打破，伴奏中第一小提琴和第一大提琴滔滔不绝地拉出一个充满激情的旋律。这个旋律在前面出现过。当音乐返回开始部分时，第一小提琴和第二大提琴演奏出相当多的装饰音，但这仅仅是宁静水面上的一阵涟漪。

诙谐曲相当长，和柔板乐章对比鲜明，它结构庞大，无拘无束，不时使人想起狩猎的号角。然而，这一乐章最突出的特点还是它的三声中段。其他作曲家的三声中段都采用比较慢的速度，而贝多芬在他的《田园交响曲》中用的是完全不同的节奏。舒伯特则首创用 4/4 拍子写慢速的三声中段。这一变化的重要性并非一望而知。这段音乐有一种神秘色彩，好像一个人在思考问题，问题似乎已解决的时候，他却又从头再来一遍。在歌剧中，这段音乐的含意将会很明显，但是在这里，简单的音乐却令人费解。

终乐章（小快板，而不是快板）有一些匈牙利风格。和其他奥地利作曲家一样，舒伯特对这种风格情有独钟，不时采用。虽然这个乐章中包含不只一个充满活力、节奏鲜明的曲调：

谱例 13



但它却不像其他几个乐章那样富于独创性。有时候，乐曲似乎是为了展开而展开，好像作曲家急于将乐曲结束，却没有准备过多的自责。也许这就是问题所在。舒伯特希望出版这首《五重奏》和另外三首钢琴奏鸣曲。在比较短的时间里创作出四部这样规模的作品，如果乐思不滚滚而来的话，作曲家也无法坐等灵感闪现。

弦乐四重奏

舒伯特共创作二十多首弦乐四重奏。其中四首佚失，五首残缺不全，其余作品中有十首完成于 1817 年以前，也就是舒伯特二十岁以前。他最为人知的三首四重奏写于 1824 ~ 1826 年之间。现存最早的一首完整的四重奏有五个乐章，其中四个乐章用不同的调性写成，作品编号 D. 18（1811 ~ 1812 年）。第一乐章（行板）实际上没有一个固定的调性。它从 c 小调开始，然后转入 d 小调，最后以 g 小调主和弦收束，为下一个乐章做好了铺垫。第二乐章（急板）的开始和结尾都是 g 小调，但乐章的大部分却是 D 大调和 d 小调。第三乐章（小步舞曲）是 F 大调，中间穿插了一段 C 大调三声中段。第四乐章（行板）是降 B 大调，其中有一部分是 F 大调。第五乐章（急板）的第一部分是降 B 大调，但很快转入 C 大调，直到乐章结束前才转回原调。如果将这种不寻常的调性结构归结为舒伯特缺少经验，那显然

是错误的。虽然他当时很年轻，但他对海顿及莫扎特四重奏作品的了解，足以使他清楚这样处理调性是不合常规的。最合理的解释是舒伯特在尝试。这次尝试虽然有些牵强，也不令人信服，但这很可能是舒伯特第一次显示出他对调性的探索，这种探索伴随他走完了一生。这首四重奏暴露出作曲家的不成熟之处在于他未能将乐思展开，也在于他试图运用对位法，却没有成功。

《D大调四重奏》D.94也暴露出同样的弱点。《全集》（Gesamtausgabe）中注明这部作品的写作时间“不晚于1814年”，其实应当更早，而且很可能是与“混合调性”四重奏D.18完成于同一时期。第一乐章乐思丰富，一个有经验的作曲家选取其中任何一个乐思都能有所作为。但是年轻的舒伯特却有些不知所措，将机会白白扔掉了。音乐突然停止，又突然重新开始。在呈示部结尾处，音乐转入A大调，继而又回到主调，到最后开头，作品匆匆忙忙以A大调结束，才挽回了局面。发展部的音乐茫然行进，让人不知所云。如果舒伯特受到他听过的或演奏过的音乐的影响，那也不足为奇。这首四重奏慢乐章的开始处像是海顿作品的翻版，小步舞曲的节奏与贝多芬《第二号交响曲》的诙谐曲毫无二致。这部作品虽然幼稚，但没有一个公允的听众会从中

得出结论，认为作曲家没有天分。天赋是有的，缺少的只是必要的约束。约束本应是学生在教师的启发下才能掌握的，但从长远的观点看，作曲家必须学会自我约束。在某种意义上讲，舒伯特一生都在学习如何自我约束。

到 1812 年 10 月，舒伯特已能更好地把握他的素材。《C 大调四重奏》D.32[1] 便是证明。长乐章漫无边际行进的倾向依然存在，但小步舞曲写得干净利落，而且终乐章用充沛的活力弥补了呼应不足的缺点。终乐章的开始处值得摘录：

谱例 14



同年 11 月舒伯特开始创作另一首《降 B 大调四重奏》D.36，但这部作品直到 1813 年 2 月才完成。在第

---

[1] 《全集》中只印有第一乐章（急板）和小步舞曲，修订版才补入终乐章的后半部分。四个乐章完整的四重奏 1956 年才首次由莫里斯·布朗编辑在威斯巴登的布赖特科普夫与黑特尔出版社出版。

一乐章，作曲家试验用对位法。与其说这是作品的需要，倒不如说它表现出了作曲家的勇气。但总的来说，该乐章结构紧凑，很少有拖拉之处。如果说这首四重奏的写作风格接近管弦乐，那也是可以理解的，因舒伯特在神学院[1] 学习过，在那里，唱诗班成员所受的教育中有一项就是演奏管弦乐。行板和小步舞曲层次分明，在终乐章（回旋曲），作曲家勇敢地尝试用海顿的风格写永动旋律，但却没能像海顿那样简练。没人说过这男孩是天才。重要的是他不断从自己的错误中吸取教训——这是最好的学习方法。他最后三首四重奏（1824～1826）显露出的成熟技巧正是他早年坚持不懈锤炼自己的结果。

1813年留下四首四重奏：《C大调》D.46、《降B大调》D.68（其中只有两个乐章流传下来）、《D大调》D.74和《降E大调》D.87。仅用五天时间完成的《C大调四重奏》D.46比前几部作品有长足进步。作曲家明确地运用了对位法，但不是为了自我欣赏，而是作为音乐不可分割的一部分。第一乐章开始处的柔板处理得非常漂亮：

---

[1] 指帝国神学院，它也招收宫廷教堂唱诗班的成员作学员。

谱例 15



随后在很快的快板中，半音形象再度出现，使整个乐章浑然成一体。终乐章轻松愉快，乐思清晰，音乐不犹豫、不啰嗦，这是前几首四重奏中没有的特点。美中不足的一段是小步舞曲中的三声中段，音乐从降 B 大调转到 C 大调过于突然。《降 B 大调四重奏》残存的两个乐章质量如此之高，使人们禁不住感叹慢乐章和小步舞曲的佚失是个巨大的损失。内容丰富的第一乐章在结尾处出人意料地使用那不勒斯六和弦从而达到高潮。终乐章的结尾也同样富有戏剧性（在这一乐章，作曲家很好地模仿了海顿令人惊愕的手法）。音乐先是转入降 G 大调，随后才以原调奏出辉煌的结尾。

相对而言，《D 大调四重奏》的第一乐章除了令人感到和蔼可亲之外，别无特点。而它的结尾又明显地让人想起莫扎特《魔笛》（Die Zauberflöte）的序曲：

谱例 16



莫扎特的影响持续到终乐章，其开头部分几乎可以定名为“听巴黎交响曲有感而作”。总的来说，这部作品令人失望。慢乐章枯燥乏味，只有在小步舞曲这一舒伯特非常得心应手的音乐形式中，他的技巧和创新才交相辉映。《降 E 大调四重奏》是完全不同的另一类作品。11 月舒伯特开始创作这部作品时，他已离开神学院，完成了第一部交响曲，并开始写第一部歌剧：《魔鬼的欢乐宫》（Des Teufels Lustschloss）D.84。此时，他信心十足。毫无疑问，这首四重奏中有很大一部分是作曲家引自其他作品的。他从音乐界前辈们那里学到不少东西，而最重要的一点，便是如何组成一个完整的乐章。他还懂得了乐曲织体（texture）应明了简洁，也学会了如何不靠耍小聪明而达到应有的效果。舒伯特所有的弦

乐四重奏都充分展示了各种乐器的特点，但这是第一部自始至终听起来像室内乐的作品。它的诙谐曲尤其狂热奔放。

舒伯特逝世两年后，他的《降 E 大调四重奏》Op.125/1 才出版，Op.125/2 是《E 大调四重奏》D.353（1816 年）。这两部作品之间完成的完整的作品有《降 B 大调四重奏》D.112（1814 年），出版于 1863 年，Op.168，还有《g 小调四重奏》D.173（1815 年）。两部作品都很动人，但除了前一部的终乐章外，都缺少突出的独创性。第一乐章再现部的主调 g 小调几乎必然令人回想起莫扎特的作品（此处对主题的处理方法在呈示部中并未出现）：

谱例 17



这个乐章不同寻常之处，在于它的再现部明确无误

地以降 B 大调开始，然后转入 g 小调，正好与呈示部中的次序相反。尤为特殊的是呈示部以 d 小调结尾，这种奇怪的做法在再现部的结尾有所调整，使整个乐章得以在原调上结束。舒伯特一生都沉迷于调与调之间的关系，并不断地变换出新的调序。《降 B 大调四重奏》的慢乐章以 g 小调开始，第二部分则是 F 大调。紧接着的再现部以 d 小调开始，随后转入降 E 大调、降 B 大调。由 F 大调到 d 小调，由降 B 大调到 g 小调，在此处，我们又听到了乐章开始时的旋律。曲调简单却很有效果，在一段相对平静的音乐之后，由四个乐器在降 A 音上结束乐曲以前，突然有一次强音的爆发，其效果便尤为明显。如此反复两次便转入收束，最后以极弱的一个小节结束整个乐章。

舒伯特习惯于为其早期四重奏标明日期，在《降 B 大调四重奏》中，他为每个乐章都标上的写作日期，另外，在第一乐章结尾还注明："用四个半小时完成。"但这并不意味着在此之前他没有构思过或打过草稿。这个四重奏的终乐章与任何一位作曲家的作品都不相同，与舒伯特以前的作品也相去甚远。终乐章开始处低音弦乐器奏出平稳舒缓的曲调，在此曲调的衬托下，第一小提琴奏出间断的舞蹈音型：

谱例 18



这个舞蹈音型持续下去，并最终扩展至其他声部。于是我们开始怀疑，我们是否预先隐隐听到了《C 大调交响曲》D.944 的诙谐曲。当我们进入下面这段音乐后，我们的疑惑更深了：

谱例 19



《E 大调四重奏》D.353 表明，舒伯特在进一步试验调与调的对比的各种可能性。他后来经常在乐曲前部就抛开主调，这种做法在第一乐章中也表现了出来。以 B 大调为主的作品的第二部分比第一部分要长得多。（B 大调部分开始处的旋律再次明确地体现出舒伯特对莫扎特的偏爱。）他绝少满足于原封不动地再现一个乐章。他或是改变素材的次序，或是增加或删减部分内容，或

是继续作调性变换。第一乐章的再现部按常规以 E 大调开始；但是与发展部中 B 大调部分相对的段落却是 G 大调，稍后才回到该乐章的主调。他在行板中也作了试验，但总的来说，这个乐章无甚光彩。舒伯特此时还不具备写作令人信服的慢乐章所必需的成熟的思想。然而，终乐章却极其成功。也许有人会说该乐章借鉴了海顿的“吉普赛”回旋曲和莫扎特《降 E 大调交响曲》K.543 的终乐章，但是它有自己独立的风格，充满自信，热情洋溢，因而动人心魄。只有尖酸的批评家才会说这个乐章已经不受欢迎了。

到 1816 年底，也就是舒伯特写作《E 大调四重奏》的这一年，他已经完成了五部交响曲和五部歌剧。从这时到他创作《a 小调四重奏》D.804 的 1824 年之间，他又完成了两部交响曲、五部歌剧、数首钢琴奏鸣曲和很多其他作品。这期间写作的完整的室内乐作品仅有《A 大调小提琴与钢琴奏鸣曲》D.574、《降 B 大调弦乐三重奏》D.581，以及《钢琴五重奏》。作品不多的原因归结为两点：一、他忙于其他创作；二、过去的作品不能令他满意，他想等到有把握能充分发挥自己才能的时候再提笔。第二条原因并非不可信。一个重要的例证便是，舒伯特于 1820 年开始写作《c 小调四重奏》D.703，

却没有把它写完；完成的仅是第一乐章（很快的快板）[1] 及降 A 大调行板的一部分。和莫扎特一样，舒伯特也留下了很多未完成的作品。只能这样解释，如果一部作品看起来不大对劲，那就没有必要对它左修右补，最好是将它丢在一旁，开始写点别的。就这首四重奏而言，人们定会猜测舒伯特是对行板乐章不太满意。他肯定没有理由对结构完美、激情澎湃的第一乐章感到不满。这个乐章内容简洁，充满自信，虽然这两点都感人至深，但这并非全部。它展示出了只有最天才的作曲家才具备的素养，使他能意识到某一段必须接在另一段后面，懂得展开蕴藏在音乐素材之中，只需展开即可，并懂得音符比歌词，像门德尔松指出的那样，更有表现力。

对该乐章的形式加以分析可能会得出结论：这个乐章结构特殊。但是这个结论必须限定，即舒伯特所有成熟的作品结构都不相同，没有一个标准程序。下面用尽可能简单的方式列出这一乐章的构思：

---

[1] 德国人称之为“Quartettsatz”，意为“四重奏乐章”。在其他国家似乎还没有以此作为标题的。

呈示部：A：c 小调
B：(a) 降 A 大调
(b) 降 a 小调，经 c 小调转到
(c) G 大调
发展部：基本上以 A 节奏为基础
再现部：A：(a) 降 B 大调和降 E 大调
(b) 从降 e 小调转至
(c) C 大调
B：c 小调

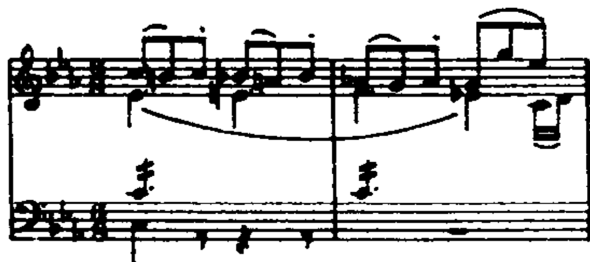
这样的分析体现不出作曲家的下述才能：他把下面这段开场音乐：

谱例 20



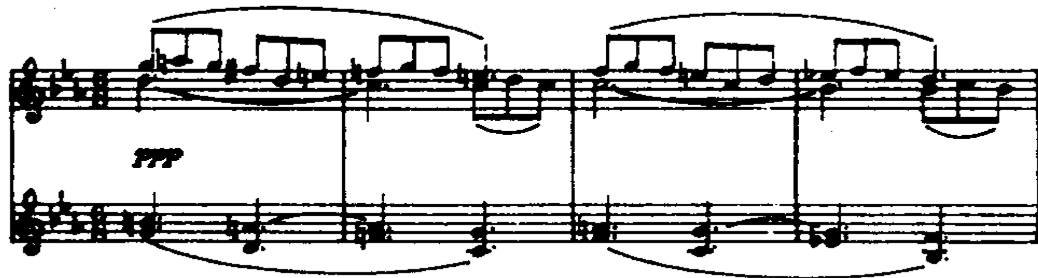
交织到整个乐章的结构当中，不一定是原封不动搬上去，而是作为一个贯穿始终的节奏。乐句本身有一种强烈的戏剧性，这在舒伯特以前的室内乐中是没有过的，这种强烈的戏剧性由于是静悄悄奏响的，所以显得尤其有力。开列这个乐句的所有变奏是不可能的。其中一个变奏早在第十三小节便出现了：

谱例 21



呈示部结尾处怀旧的乐段很明显是从这一变奏中孕育出来的。整个乐章中，这段怀旧的曲调最为突出，一旦听过便会萦绕在耳际，挥之不去:

谱例 22



整个乐章的弦乐部分乐思清晰，堪为学写弦乐四重奏者的范本。虽然此后弦乐写作技巧不断发展，但舒伯特在这个乐章里展示的大师风范却一直令人敬佩不已。而他未能将作品完成，则不能不令人为之扼腕痛惜。

《c 小调四重奏》中很快的快板写于 1820 年 12 月。整整三年后，舒伯特再次转入四重奏创作。毫无疑问，他重新创作四重奏，至少是因为他结识了伊格纳茨·舒潘茨格（Ignaz Schuppanzigh），此人不仅是位了不起的小

提琴家，而且还领导着一个知名的四重奏团。新的创作冲动产生的第一部作品是《a小调四重奏》D.804，很可能完成于1824年1月或2月上旬。据舒伯特年轻的朋友、画家莫里茨·冯·施温德（Moritz von Schwind）回忆，舒潘茨格对这部新作表现出“颇高的热情”。他的四重奏团于3月15日公开演出这部作品，施温德说，舒伯特认为演奏的速度太慢。报刊对作品没有表扬，而观众对它似乎很赞赏。9月，作品出版，名为《三首四重奏……Œuv.29:No.1》。标题所说的三首中的第二首四重奏很可能是《d小调》D.810，它的第一乐章肯定是这年的3月写的，但是直到1826年才公开演出。舒伯特去世后三年，作品首次发表，没有作品编号。1826年谱曲的《G大调四重奏》D.887，不得不等更长的时候，才找到出版商。实际上，除了小提琴和钢琴演奏的《辉煌的回旋曲》（Rondeau brillant）D.895（1826年）外，《a小调四重奏》是舒伯特在世时发表的惟一一部室内乐作品[1]。找不到销路和手头拮据的令人沮丧的经

---

[1] 据莱比锡的出版商普罗伯斯特（Probst）说，《降E大调钢琴三重奏》D.929是在舒伯特去世前制了版，但是在1828年12月宣布出售之前，是否实际上已出版那就不得而知了。见第75页。

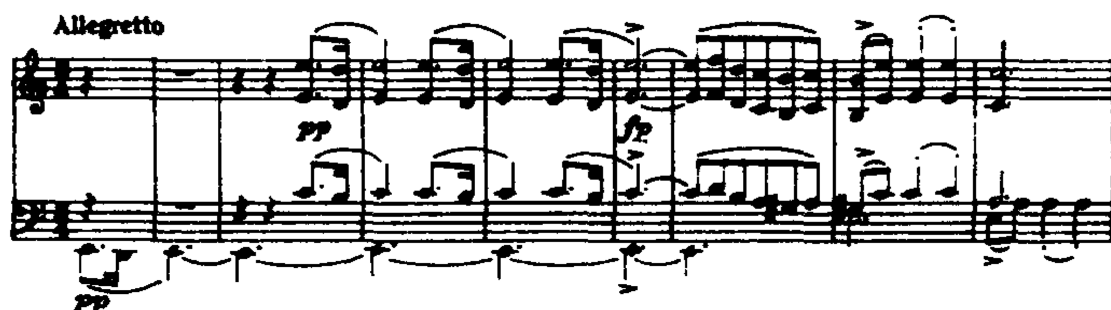
历，很可能是他延迟谱写《G大调四重奏》的原因，因为他在1824年3月31日的一封信中写道，他谱写了两首四重奏，打算写第三首。

这封信是写给利奥波德·库普尔韦泽（Leopold Kupelwieser）的，信的开头流露了失望与痛苦的情绪。原因之一是健康状况不佳。舒伯特似乎没有完全康复，1822年他染上了性病，1823年不得不在医院住一段时间。信中除了哀叹身体不好外，似乎还有别的原因。给人的印象是作曲家失去了自信，这是每个有天赋的艺术家都有的相似的经历。显而易见的是，这种经历不一定对他创作的音乐产生影响，我们从他同期创作的《八重奏》中看出这一点。不过，在《a小调四重奏》，或许也包括《d小调四重奏》中，似乎留下了作者失望痛苦的痕迹。舒伯特在这封信中援引了格丽卿在纺车旁唱的歌，他尚是孩童时为这首词完美地谱了曲：

Meine Ruh'ist hin, mein Herz ist schwer, Ich finde sie nimmer und nimmer mehr.
（我无法平静，我心情沉重，我再也无法找到那种心境。）

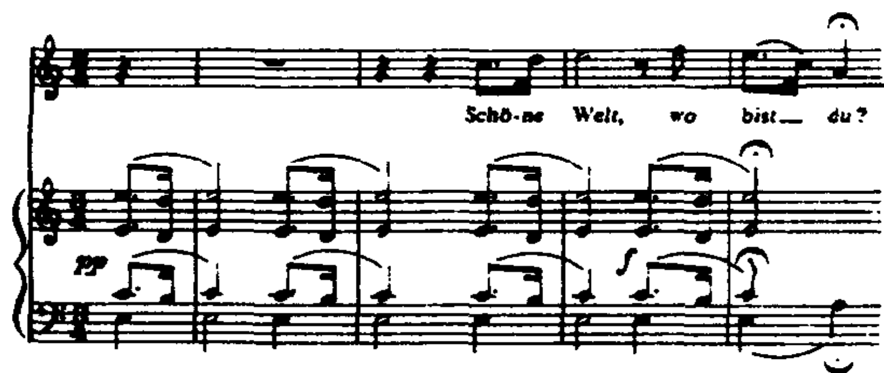
这首歌的情调渗入了《a 小调四重奏》第一乐章，特别表现在旋律开始前两个小节的不安稳的伴奏中。它和小步舞曲开始时的一首歌有更加直接的关系：

谱例 23



即便实际上不是借用，这些凄凉的曲调无疑使人联想到歌曲《希腊众神》（Die Götter Griechenlands）D.667（1819 年），歌词取自席勒（Schiller）以此标题写的诗。这首歌的开头是：

谱例 24

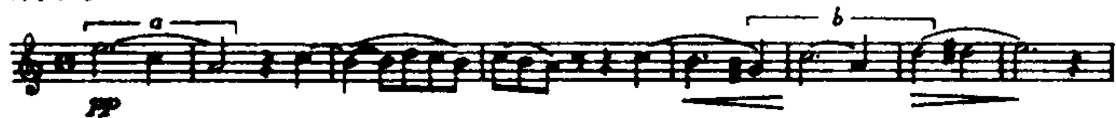


（美好的世界在哪里？）

但是整首四重奏没有表现苦难或遗憾。慢乐章低声奏出幸福之情，即使这种欢愉催人泪下，终乐章具有几分乡村欢宴的气氛。

第一乐章前奏的几小节不完全是创新。莫扎特曾在他创作的《g小调交响曲》K.550，并再次在最后一首《降B大调钢琴协奏曲》K.595中采用过这样的技法，不过，这两首曲子都是例外。舒伯特采用这个技法也属例外，与之最近似的是《未完成交响曲》的第一乐章，颤抖的十六分音符使人想起采用相同调性的《苏莱卡之歌之一：为何不感动》（Suleika I: Was bedeutet die Bewegung）D.720（1821年）；不过，在这首歌曲中，乐章不是以伴奏音型开始的。令人惊异的是，写过那么多首歌曲的舒伯特，几乎总是避免一个器乐乐章的开头听起来与一首歌的开头相似。对他而言，这两类音乐的开头通常是不同的。在《a小调四重奏》中，不仅仅低声部弦乐奏出的不宁静的喧闹声使人联想到一首歌曲，而且第一小提琴在第三小节奏出的旋律完全是一首歌曲的曲调，有时就在歌手正常的音域里，这是它前八个小节：

谱例 25



在经过一次变奏的重复后，主调出现了。舒伯特总是将大调和小调看成是同一个硬币的两面：谁也无法预见他什么时候把硬币翻到另一面，或者再翻回来，而他却常常这样做，如《冬之旅》（Die Winterreise）D.911（1827 年）中《路标》（Der Wegweiser）的大小调转换，在这首歌中，大调实际上比小调更令人感动。不一会儿，谱例 25 中标明 *a* 的音型短暂而激烈地展开，破坏了原有的平静。根本不存在向第二个主要主题的过渡，音乐的停止恰如在一首歌曲中一样，接下来是另一个 C 大调歌曲式的旋律，此旋律随之也展开了。一个呈示部内音乐素材的展开是舒伯特晚期作品的特点，就像 C 大调最后收束前降 A 大调简短的经过句一样，会产生出人意料的效果。

展开段落相对来说短小，恰如其分地完全用来表现开头的主题，特别是表现谱例 25 中标明 *b* 的音型。这是一种极富有想像力的处理手法，因为此音型不具有任何独立的旋律性，它是从一个完整的旋律中挖掘出来的，并被赋予新的生命，有了模仿和对位式伴奏。但是正是音型 *a* 十分巧妙地将我们引入再现部。A 大调的第二个主题在此处出现，但结尾粗暴地撇开大调，于是我们听到了 a 小调的尾声，沉浸在开头的主题中。在激烈

的收束中，人们最后一次听到了中提琴和大提琴奏出的音型 *a*。

1823 年底，舒伯特为一出荒诞的戏剧《罗沙蒙德，塞浦路斯的公主》（Rosamunde，Fürstin von Cypern）谱写了一些欢快的配乐曲，D.797。这出戏只上演了两次，但是配乐曲特别是序曲受到了人们的热烈欢迎[1]。1824 年 3 月，出版了有钢琴伴奏的声乐作品，但是第三幕后的降 B 大调幕间曲却依然没有出版[2]，这首曲子多年来一直是舒伯特最受欢迎的曲目之一。他将主要段落转变为 C 大调，并用此略加改变的 C 大调作为《a 小调四重奏》的慢乐章的主要主题，由此显然可以看出作曲家对这首曲子的钟爱。人们难以理解，为什么他不写出一系列的变奏来，他为钢琴所作的《降 B 大调即兴曲》D. 935/3（1827 年）的非常相似的主题写过一系列的变奏。相反地，他写了一个扩展的乐章，乍听之下似乎是一首

---

[1] 序曲是舒伯特最初为歌剧《阿尔方索与埃斯特雷拉》（Alfonso und Estrella）D.732（1822～1823）谱写的一首曲子，但他未能促使该剧的上演。人们通常所说的《罗沙蒙德序曲》完全是按照他的《D 大调序曲》D.590（1817 年）重写的，作为歌剧《魔竖琴》（Die Zauberharfe）D.644（1820 年）的序曲。

[2] 最终于 1866 年出版。

回旋曲，但是借来的主题仅在乐章中出现了两次。舒伯特给这个乐章添加了第二个段落，以C大调开始，最后转入G大调，并很典型地偶尔转入g小调。在我们第二次听到主要主题后，音乐进入发展部，在美妙的曲调中插入了一个几乎无法容忍的旋律。乐章的其余部分是根据前面在属调上听过的材料所写的C大调再现部。四重奏中采用的在《罗沙蒙德》中不时出现的♩ ♫ 节奏是舒伯特喜欢的一种，这么说或许是恰切的。譬如，在我们刚刚提到的《即兴曲》中有这个节奏，早在《钢琴变奏曲》D.156（1815年）中此节奏也出现过。然而，这个节奏并非舒伯特所特有的。与之相似的例子是贝多芬《第七号交响曲》Op.92（1812年）的小快板，可以想像，舒伯特可能受了它的影响。不过，在安塞尔姆·许滕布伦纳（Anselm Hüttenbrenner）创作的《E大调弦乐四重奏》Op.3中也出现过这种节奏，舒伯特从中借用一个主题，谱写了《钢琴变奏曲》D.576（1817年），在当时其他作曲家的作品中很可能找出这类例子，但是这无法改变一个事实：这种节奏是舒伯特乐曲的一个特征。

我们已经提到小步舞曲与《希腊众神》这首歌曲之间的关系。在舒伯特创作的小步舞曲和诙谐曲中，它是

独一无二的，不仅仅因为开始的音型（第50页，谱例23）具有调式的风味，还因为使人联想到一个不能期待舒适的世界，一个孩子由于苦难而茫然的世界。第二段落对降A大调所作的奇妙的转调丝毫没有削弱这种印象；A大调的三声中段也没有削弱这种印象，它似乎没有给人慰藉，而仅仅是排解了忧伤。表面上看它是一个简朴的乐章，然而正是其质朴无华隐藏着吸引听众的奥妙。

终乐章自始至终是欢快的。它更像人们在韦伯（Weber）和马施内（Marschner）的歌剧中听到的一首农夫舞曲，那是城里人心目中农人自娱的方式。舞曲节奏持续时间如此之久，人们几乎可以期待传来铃鼓声。如果尚未将这种节奏运用到芭蕾舞中的话，终有一天机敏的芭蕾舞编导会把这种可能性变成现实的。回旋曲乐章的结构是巧妙的。A大调的主要段落没有完全重复，而是分成两个部分，在发展部之前重复前一部分，在发展部之后重复后一部分。正如舒伯特频频所做的那样，呈示部有两个以上的主要调性。它以A大调开始，稍带引出a小调和E大调，（以跳跃的节奏）向升c小调行进，以E大调结束。发展部以戏剧性的短促停顿结束，此后进入再现部，此次引出升f小调和A大调最终转入

A 大调，以类似升 f 小调（跳跃的节奏）行进，然后以 A 大调结束。这个乐章并不重要，它没有故弄玄虚，只是在发展部结尾和最后收束时炫耀技巧，在渐弱音接近消失时果断插入两个 *ff* 和弦。

《d 小调四重奏》D.810 绝不是一部无足轻重的作品。总的说来情调是忧郁的，甚至是悲惨的。这部作品常有唐突的表现，时而作出旁若无人的姿态。有时紧张的气氛缓和下来，但是没有任何东西可与那不受影响的魅力相呼应，这魅力与前面形成鲜明对照。第一乐章具有一种无情的逻辑，在舒伯特的作品中找不到与之完全一样的东西，尽管其表现手法与他成熟期创作的其他作品的手法相似。一开始我们听到了挑战的曲调，但几乎在一瞬间压了下去，似乎它突然意识到过分鲁莽了：

谱例 26



音乐接着开始大步向前行进，以三连音节奏为动力：

谱例 27



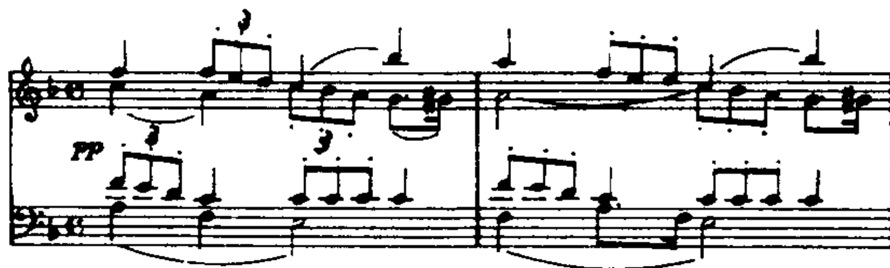
直到最后重新演奏开头部分，三连音如汹涌波涛滚滚向前：

谱例 28



当我们听到 F 大调时，气氛变得温和了，但是三连音的节奏仍在持续：

谱例 29



在带有浓郁的意大利特色的曲调出现之前，紧张的气氛短暂地消失了：

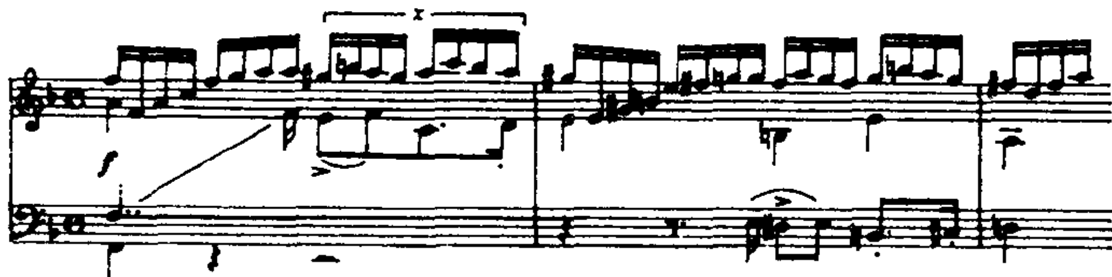
谱例 30



舒伯特在其他器乐作品，特别是D大调和C大调的两首序曲，D.590和D.591（均创作于1817年）以及《第六号交响曲》D.589（1818年），更不用说《C大调交响曲》“伟大”D.944（1828年），都表现出他对罗西尼（Rossini）的倾慕之情。谱例30是一种旋律，它没有立即使人联想到发展部；但是舒伯特尝试利用这个旋律，对它进行有力的对位式处理，并以a小调收束，它与A大调交替，作为呈示部其余部分的主调。

此处是谱例30对位式发展部的开头：

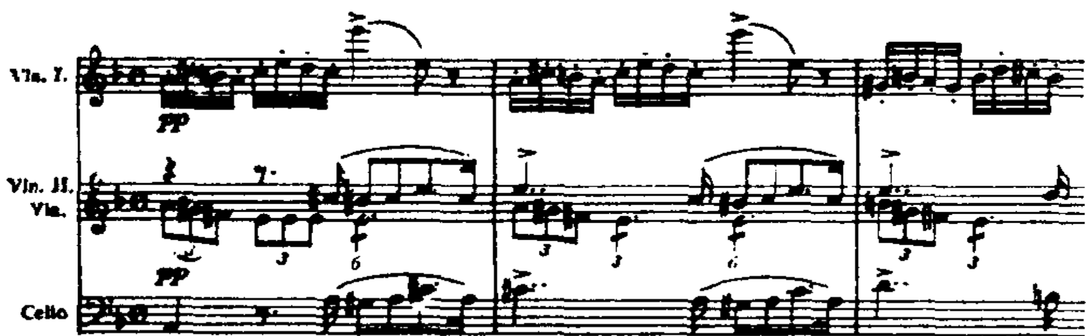
谱例 31



标有 *x* 的小音型被选中，在收束的那个小节转给了第二小提琴和中提琴。它渐渐表现得越来越重要，直到音

乐变成柔和的 A 大调，这时，它已作为重复谱例 30 的对位。在对位式的发展部中，三连音节奏消失了，但是中提琴采用谱例 29 中的形式，再次奏出了这个节奏。这样就把在前面分别听过的三个截然不同的成分合在一起，使之融为一体了：

谱例 32



音乐的强度不断增加，大提琴奏出缩短了的音型 x，像是在要求其他乐器安静下来。谱例 30 的旋律通过柔和的转调渐渐减弱，但最终以 a 小调再现，尽管大提琴又像是在抗议，就这样呈示部结束了。可以将呈示部的形式概括如下：

A：1—d 小调（谱例 26）

2—d 小调（谱例 27）

3—d 小调（谱例 28），转调为

B：1—F 大调（谱例 29）

2—F 大调（谱例 30），展开（谱例 31）并转调为

3—a 小调

4—A 大调（谱例 32）

5—a 小调

这种结构的严格，驳斥了舒伯特的呈示部过于冗长的结论。不可否认，他有时想任意发挥，但是并没有偏离主题的东西。

这个复杂的题材是怎样展开的呢？第二小提琴提供了答案，它以音型 x 开始，但谱例 30 的再现排斥了这个音型，人们听到第一小提琴短暂地奏出音型 x，但是它在发展部中没有进一步发挥作用。发展部是简洁的：它主要以谱例 30 为基础，在谱例 30 的一个曲调中我们听到重新奏出升 f 小调的 A_2（谱例 27）。谱例 30 最终只不过成了 A_1（谱例 26）节奏阴险低沉乐声的伴奏。A_1 节奏导入再现部，表现为下面的形式：

A：3—d 小调，引入

B：1—D 大调

2—D 大调，以 d 小调展开

3—d 小调，转调为

4—降 B 大调

5—d 小调

接下来是以 A_2 为基础的尾声，音响逐渐减弱，最后以

舒伯特最酷爱的一种反复出现的转调结束。下面是这个乐章的尾声，是以转调的重复开始的[1]：

谱例 33



整个乐章给人留下的印象是，作曲家高度紧张地发挥着他的想像力，并理智地控制着音乐的行进。

慢乐章由若干变奏组成，题材取自舒伯特早期创作的歌曲《死神与少女》（Der Tod und das Mädchen）[2] D. 531（1817 年），四重奏即以此命名。这首歌不是舒伯特

---

[1] 严格地说，这不是转调，因为音乐依然是 d 小调。然而听众听成是转调，转为降 e 小调，他们发现 d 小调为主的七度音转变为增六度时，才意识到不是转调，所以说我们又回到了原调。

[2] 英国习惯上译为“Death and the maiden”，似乎没有理由用一个过时的词去代替道地的德语。

最成功的歌曲之一，原因是它采用歌剧的方式处理少女的抗议，对这样的一首短诗做这样的处理是不合适的。马蒂斯·克劳狄乌斯（Matthias Claudius，1740～1815）写的这首诗描述的是两者的对话。死神似骷髅一样出现在少女面前，少女恐惧地退缩，高喊“走开”。但是死神安慰她：“我是你的朋友，不是来惩罚你的。”她没什么可畏惧的；她将在他的怀抱中安然入睡。这首诗没有任何病态的内容，虽然它确实暗示死亡是一种很好的解脱。我们无法断定，舒伯特在谱写这首四重奏时，脑子里是否这么想的。在这首歌曲中，在少女开始唱之前，他以钢琴奏出八小节庄严肃穆的引子表现死神的接近，这引子移调并稍加修改后，成为四重奏第一段落的主题。主题第二段落的前六个小节是新的，其余部分取自死神答复少女的伴奏。

主题的节奏虽单调，但是十分简明，是变奏的理想素材，它包含了大量的和声进行。六段变奏并不完全排除第一小提琴的装饰，但是在《钢琴五重奏》和《八重奏》中大量采用的常规装饰，在变奏中一点也找不到，变奏的结构如下：

Ⅰ. *pp*，第二段落改变了力度；第二小提琴以重复的三连音奏出主题，中提琴奏出第二声部；第

一小提琴用对位；大提琴拨奏。

Ⅱ. *p*，力度稍有变化；大提琴（通过和声奏出）主题的变化；其他弦乐器充满活力的伴奏。

Ⅲ. 以 *ff* 开始，一些经过句强度为 *pp*；四种弦乐器的节奏发生有力变化，第二段落织体分散。

Ⅳ. *pp*，大调；低音弦乐温和的连奏；第一小提琴的装饰。

Ⅴ. 第一段落音量为 *pp*，声音渐强到 *ff*，重复；中提琴奏出主题，第二小提琴演奏第二声部；为第一小提琴在大提琴做热烈的伴奏：第二段落，激动，*ff*，扩展到所有的高音部。

Ⅵ. *pp*，渐弱到 *ppp*：第一小提琴三连音的旋律变化。简单的伴奏，渐渐减弱为主题的平稳节奏。

接下来是简短的尾声。

除了第四变奏外，为主的小调以及普遍的低力度两者结合，产生了与第一乐章相似的忧郁气氛。这样做可能多少缺乏变化，因为除了一段变奏外，其他所有变奏的主题的基本节奏基本上没有变化，不过音乐的处理显然简练和严谨，显示了这位艺术家成熟的技巧。

标了“很快的快板”的诙谐曲有一个最显著的特

点，那就是最初几个小节作了强烈的切分处理：

谱例 34



切分音驾驭了主要的段落。此处有斯拉夫音乐风味，不可避免地使人想到德沃夏克。音乐飞快行进，在节拍上和在切分音上大量出现强音。平静优美的三声中段是 D 大调，却总是不时忍不住回复到 d 小调。这个乐章丝毫没有装腔作势，但却使听众无法抗拒地跟着音乐走，效果很好。

终乐章是塔兰泰拉舞曲节奏的回旋曲，在《G 大调四重奏》和《c 小调钢琴奏鸣曲》中，舒伯特再次使用了这种节奏。两首四重奏在急速演奏时，都有暂时短促的停顿。在《d 小调四重奏》中，停顿前的休止使停顿显得更加突出了，好像跳舞的人们一时上气不接下气。毫不奇怪，此时音乐转为 F 大调。我们在 F 大调听到了一个宽阔的圣咏（chorale）式的乐句，似乎表现了毫不动摇的信心。然而舞曲的节奏几乎立即再次奏出，并蛮横地坚持与圣咏的重复演奏成为对位。两个对立的主题

相互影响着持续了一段时间，直至塔兰泰拉舞曲主题的片段断断续续出现，预示着它将再次主导着乐章。但是为了突出期待之殷切，塔兰泰拉舞曲直到最后一刻才重新奏响。发展部实际上很短。再现部以圣咏式的主题开始，这次用的是降 B 大调。除了标明极急板的尾声外，乐章的其余部分基本上与呈示部一致。这个乐章躁动不安的特点有时使人想到它表现的是恶魔的驱使，可是这样想是误解了作曲家。它首先是一首舞曲，舞曲的节奏自始自终几乎从未减弱过。由于舞曲的大部分显得静默，有人可能视其为幽灵的舞曲，不过这样发挥想像力是不明智的。在风格上它更像民间舞曲，其强度之大，迫使舞者严肃对待。如果说尾声使人联想到胜利，那么也不是想像中某个恶魔的胜利，而是跳舞的人的自我陶醉，舞者喊了一声“好极了”，然后上气不接下气地倒在地上。人们可以想见，即便是非常了解舒伯特的人，对于这个矮小肥胖的男人竟能迸发出无穷能量，也感到惊叹不已。

《d 小调四重奏》是古典音乐宝库中最完美的作品之一，其目标的单一给人留下深刻的印象。《G 大调四重奏》D.887 是舒伯特谱写的最后一部作品，它所要表达的就不是那么单一了，可以说更加雄心勃勃，其抒情的经过

句似乎与整个乐章不够协调一致，但这么说并不是否认其中存在丰富的想像力❶。第一乐章的开头没有明显特征，但却蕴藏着各种可能的变化，此处比任何地方都更突出地表现了舒伯特对大调和小调的均匀对待：

谱例 35



这就像一出戏中的一个滑稽角色，在表演开始之前，从幕布后探出头来。表演最终开始了，开头的和弦可以看成表演的一部分。不过，冗长的呈示部中的这个段落相对说来不长。升 F 大调和弦轻柔地引出一个音域有限的迟疑的主题，它的节奏取自第一段落的三个小节。主题

❶ 这部作品据说是“新四重奏”，1828 年 3 月，在舒伯特举办的专场音乐会上，演奏了这部四重奏的第一乐章。

采用的是 D 大调，舒伯特显然非常喜欢它，所以略加修饰由第一小提琴在同一个调上重新奏出，那是一些三连音的低声震颤。三连音在后面的音乐中起了重要的作用，后面是一个发展部，与《d 小调四重奏》第一乐章的那个发展部相似。这个发展部没有引出任何新的主题，只是让我们第三次听到那个“迟疑的主题”，这次用的是降 B 大调，由大提琴担任独奏，其他弦乐用拨奏伴奏。接着又是一个相似的发展部，再次重复了这一主题，这是第四次出现了，不过采用的是原调。中提琴奏出曲调，小提琴奏出三连音，三连音在主题结束时占支配地位，然后逐渐减弱，变成大提琴低沉的声音：

谱例 36



这又回到呈示部。第二次演奏时其他弦乐器也发出低吟，并在发展部段落中发挥重要的作用，发展部比呈示部短得多，素材取自谱例 35 与谱例 36。

再现部平静地出现了。谱例 35 中大调与小调的对比现在颠倒过来了，是由小调引出大调，曲谱也改写过。这个段落进一步变奏，产生了与我们在呈示部中听到的四个“迟疑的主题”都不相同的一个形式，它是 C

大调，伴之以大提琴持续奏出的对旋律（countermelody）。主题与小提琴奏出的三连音一起，以同一调性重复出现。与先前一样，接下来是发展部，第三次导向G大调。再次回到主调时，舒伯特肯定作了明智的判断，第四次重复将是多余的。三连音占据主导地位，引出由开头含糊调性组成的尾声。单单以呈示部冗长，或者以发展部分过短而批评这个乐章不和谐，都是毫无意义的。在这样的情况下，一切取决于如何利用素材。呈示部的毛病出在它没有摆脱“迟疑的主题”。尽管每个形式（version）的谱曲不同，但是主题本身几乎完全没有变化。认为“变奏不应该成为奏鸣曲乐章的组成部分”是毫无道理的，但它们应该提供更多的内容而非仅仅是重复。呈示部中的三个形式的调性相同，这会让人感到单调，靠实际音响的魅力是无法完全消除这种单调的感觉的。

慢乐章中也有大量的重复。乐章以e小调开始，由大提琴奏出长长的悲歌旋律，这个旋律是舒伯特最美妙的创新之一。g小调狂热的段落破坏了这个旋律制造的气氛，这个段落的进行听起来很怪，因为人们实际上听不到小提琴和中提琴奏出的孤立音中所暗含的和弦：

谱例 37



在舒伯特的钢琴奏鸣曲慢乐章中也可以听到的这种旋律，这类对比产生强烈的效果，虽然两个段落间的调性变换过于因循守旧，在某种程度上削弱了这种效果。舒伯特对此表示不满，于是再次着手使整个乐章变为低半音的升 f 小调，由于小提琴无法演奏低音升 F，故进行调整，使谱例 37 的第一个小节移调。我们将整个结构，包括我们已经讨论过的内容列个表，就会更简易地概述这个乐章的其余部分了：

A：哀歌旋律，e 小调

B：狂热的爆发，（a）g 小调，（b）升 f 小调

A：b 小调

B：d 小调，比前面的音乐更加激烈

C：过渡部或发展部（A的片段），升f小调

A：e小调与E大调相互交替

尾声，以A为基础：e小调

由此可以看出这个乐章属一种回旋曲，主要主题以不只一个调出现；美中不足的是两个插段（B），除调性外差不多是完全相同的，而且重复了第一个插段。如果遵照舒伯特的意思重复开头段落的后一部分的话，人们甚至有可能对哀歌的旋律感到厌倦。值得庆幸的是，最后一次调子转为E大调了。这个乐章的各个部分都是很出色的，只是各部分组合的方式不甚完美。

在诙谐曲中，也存在某些不协调之处。节拍较慢的三声中段是一首优美的兰德勒舞曲，这并不坏，但是似乎与标题为“快板活泼”的乐章的主体风马牛不相及，有一种奇怪的轻浮之感。这是舒伯特最独特的诙谐曲之一。除偶有爆发外，曲子大体上是平静的，时有涟漪起伏，使人想到门德尔松。织体（texture）清晰，各部分的交替非常巧妙。令人感到遗憾的是，舒伯特没有写一个与这种快捷的步调相配的三声中段。一首农夫舞曲，不管怎样精密和轻柔，也不是仙女翩翩起舞的理想伴奏曲。在一部芭蕾中，观众可以接受这样的反差，因为视觉形象使这种反差为观众所理解。而在一部音乐会作品

中，这样的联想是反常的。

终乐章是一首性质与《d 小调四重奏》中的舞曲截然不同的舞曲。开始几个小节难以判定是大调还是小调，但是气氛酷似意大利喜歌剧（opera buffa)，尽管它比这个时期意大利音乐作品远为和声巧妙并具有变化。它表现的不是跳舞的人纵情跳舞，而是许多人卷入一场永无终结的纠葛。人们可以进而推论，舞台上显然有恶棍，但是很明显他们不会取胜。这个颇为冗长的乐章不仅是对舒伯特的耐久力，也是对他的丰富的创造力的赞颂。乐章的结构是回旋曲式，运用了种种的急转和修饰手段，但是听众似乎无人会对乐章的组合方式感到厌倦的。发展部中温和的升 c 小调的出现是最悦耳动听的一部分，初听时很新鲜，后来便意识到那是呈示部中一首舞曲音型的变形和延伸。人们不能不被乐曲中有那么多柳暗花明又一村的新奇变化所折服。这首四重奏不啻是舒伯特器乐创作的缩影，其中不乏闪烁的灵感、动听的旋律、和谐的变奏、稳定的节奏和乐意即兴发挥。

弦乐三重奏

舒伯特创作了两首弦乐三重奏，D.471（1816年）和D.581（1817年），都是降B大调。第一首未完成，只写了第一乐章和一个不完整的行板，只能算是幼稚的尝试。第二首的曲调优美，中提琴部突出，其旋律贯穿整个小步舞曲的三声中段之中。在家中演奏音乐时，舒伯特拉的就是中提琴。尽管乐曲中偶有迹象表现作曲家的个性，但就整部作品而言，更像十八世纪风格的一篇散文，不必费太多的笔墨来介绍。

钢琴三重奏

舒伯特是一位钢琴家，并谱写了很多的钢琴作品。但令人惊异的是，舒伯特对钢琴与其他乐器合奏的乐曲。他为两件以上乐器谱写的作品只有五部，其中三部较为重要：《钢琴五重奏》、《降 B 大调钢琴三重奏》（Op.99，D.898）和《降 E 大调钢琴三重奏》（Op.100，D.929）。为钢琴、小提琴、中提琴和大提琴而作的**《F 大调柔板和回旋复协奏曲》D.487**（1816 年）很难归于室内乐一类，它更像一首小型协奏曲，与这一时期的其他作品一样，可以明显地看出十八世纪风格的影响。被作曲家称为“奏鸣曲”的单一乐章**《降 B 大调钢琴三重奏》D.28**[1]，在 1812 年得以保留下来。从手稿中看出，这部作品花费了作曲家一个多月的时间才完成。像他早期创作的四重奏一样，从这部作品可以看出，尽管

---

[1] 1923 年由维也纳爱乐出版社出版。

舒伯特已谙熟前辈的风格，但他仍在琢磨该如何编排一个乐章。1845 年，降 E 大调钢琴三重奏柔板**《夜曲》**（Nocturne，Op.148）出版，实际上在 1826 年此曲曾以编号 D.897 问世。有人认为舒伯特原打算将这一部分写成《降 B 大调钢琴三重奏》D.898 的慢乐章，如果这一说法正确，我们真该感谢他放弃了这个念头。我们知道 1826 年对舒伯特来说并不如意。他疾病缠身，想谋个一官半职的尝试也未成功。或许这首柔板恰恰表明，他的不幸遭遇当时损害了他的想像力。

《降 E 大调钢琴三重奏》写于 1827 年，创作《降 B 大调钢琴三重奏》不会在这部作品之前很久，很可能是在 1826 年，因为舒伯特将其编为 Op.99，而把《降 E 大调三重奏》编为 Op.100。《降 B 大调三重奏》到 1836 年才出版。《降 E 大调三重奏》在 1828 年 3 月举办的舒伯特音乐会上演奏，莱比锡的出版商普罗伯斯特将它买下，但是拖延了相当长的时间才出版。1828 年 10 月，也就是去世前七个星期，舒伯特曾焦急地写信询问出了什么事。我们不清楚普罗伯斯特是否确实在 11 月 19 日之前出版了作品，但似乎没有任何记载表明舒伯特生前曾看到过此出版品。这两首三重奏长期以来被业余演奏家们列为重要的曲目，不过这两首曲子都要求演奏者具

有最高的专业演奏水平。大提琴声部的大部分是以该乐器的高音域谱写的，对演奏者提出特别的要求，而钢琴演奏者也将弹奏非得在私下进行大量练习后才能演出的若干段落。值得庆幸的是，舒伯特拥有一流的演奏家。在1828年1月18日写的一封信中，舒伯特提到“我的一首钢琴、小提琴和大提琴三重奏”（估计是降E大调的那一首）“几天前”演出了，那次演出实际上是在1827年12月底。演奏者是卡尔·玛丽亚·冯·博克勒特（Carl Maria von Bocklet，钢琴），伊格纳茨·舒潘茨格（小提琴）和约瑟夫·林克（Joseph Linke），他是舒潘茨格四重奏演奏组的大提琴手。不仅从《降E大调三重奏》，而且从献给博克勒特的《D大调钢琴奏鸣曲》D.850（1825年），以及精心创作的《C大调小提琴和钢琴幻想曲》D.934（1827年）中，人们不难推测博克勒特参加了演奏。在《降B大调三重奏》中，钢琴曲谱中有大量的八度音，在《降E大调三重奏》中也有些八度音，似乎更像钢琴二重奏中的上声部。在钢琴五重奏中，我们就已经注意到了这种特性。这毫不令人感到奇怪，因为舒伯特喜欢弹奏钢琴二重奏，并写过几首二重奏曲。

《降B大调三重奏》D.898第一乐章的轻松愉快和

充满自信给人深刻印象。无论舒伯特在 1826 年可能遇到了怎样的烦恼，他都努力将这些烦恼抛至脑后，不在作品中留下痕迹。这一乐章的形式出奇的简单：一个仅包含两个主要调性和两个主题的呈示部，一个采用这两个主题的简短适度的发展部，一个正常的再现部和一个非常简洁的尾声。不过，再现部的一个细节很有创造性。在发展部结尾处出现属音准备，这似乎预示着重复开始时的降 B 大调主题，之后和声转换，主题以降 G 大调重现。然后以降 D 大调重复，直到钢琴加入进来才达到主调。此处有分析讨论的余地：如果你坚持认为再现部的开始不是由主题而是由调性来决定，那么再现部就是在钢琴弹奏主题时开始的。另外，在舒伯特的作品中，还有大量其他的例子证明，再现部不是以主调开始的。不管怎样，争论属于纯学术性的，因为我们听到的降 G 大调是乐章开头的重复，实际上它是以“错误的”调性奏出的，但这丝毫没有妨碍我们欣赏，反而增添了情趣。如果评论家不是盯着印好的曲谱，而是用他们的耳朵去听，那么大量的音乐分析评论会更公允些。

慢乐章也相应的简短，在调性关系上也有巧妙的体系。它的结构如下：

开头段落-A：降 E 大调，在结尾处转调

B：降 B 大调，在结尾处回复降 E 大调

中间段落- C：c 小调，以 C 大调重复

结尾段落- A：降 A 大调，E 大调，C 大调

B：降 E 大调

A 的主题，在结尾段落的中间转调，该主题是舒伯特擅长的一种慢速旋律。像舒伯特大量的器乐主题一样，该主题可以歌唱，然而又不同于其歌曲旋律的特性。因为它不受歌词的束缚，所以在节奏上可以随心所欲。中间段落同样具有表现力，只是装饰的痕迹多了一些，其目的可能是要与开头段落形成更鲜明的对比。但值得注意的是，在慢乐章中，舒伯特有锦上添花的倾向。希望展示演奏者的精湛技艺也许是舒伯特这样做的另一个动机。在结尾段落开始时舒伯特断然放弃了装饰风格，我们聆听此段时，旋律中的转调，而不仅仅是旋律的重复平添了几分乐趣。

尽管题材截然不同，这首诙谐曲在某些方面使我们想起了《G 大调四重奏》的诙谐曲。无论是初次聆听，还是许久以后再次聆听，它的明快轻柔魅力无穷，难以抗拒。曲中的钢琴完全起到了弦乐器的陪衬作用，整曲织体自始至终清晰明了。三声中段在速度上没有变化，它具有完美的对比性：在钢琴圆舞曲的伴奏下，小提琴

和大提琴持续奏出流畅的旋律。终乐章被称为回旋曲是有些奇怪，虽然主要主题只出现了两次，但是创造了不同的意境。这部作品也是舒伯特不惜一切代价延长乐曲的一个可悲的例子。它有650多个小节，包括一个庞大的呈示部，重复的主要主题，一个例行的发展部，一个没有主要主题的再现部和一个题为“急板”的简短的尾声。呈示部用多种多样使人迷惑的调性奏出。当呈示部稳定地停留在F大调上，预示着主要主题即将重现时，音乐遂又回到原来的轨道上去，并开始转向降D大调。乐曲以一个大胆的主题片段为基础，它首次以g小调出现时，是引人注目的，但因为停留太久而不受欢迎。最终在第281小节上，降E大调奏出主要主题。再现部又带领我们重新领略了许多在呈示部就出现过但不同调的乐段。乐章的主要主题，如果我们可以将它称为主要主题的话，具有人们在舒伯特很多终乐章中领略到的天真欢快的特点，但是过分渲染了次要的内容，使天真欢快的特性早在乐曲结束前就已消失，被造作轻浮取而代之。

创作《降E大调三重奏》D.929，作曲家需要比上一首曲子拥有更多的才华，倘若他有更多才华的话。第一乐章再次以简洁的陈述展开，但是这次它不是摇摆不

定的曲调，而是一种前导主题（motto），在下面的乐章中，前导主题以各种不同的形式出现。气氛持续时间短暂。音乐转入b小调，我们从中听到了弦外之音，它与《G大调钢琴奏鸣曲》D.894（1826年）中同一调性的小步舞曲有某些相似之处：

谱例38



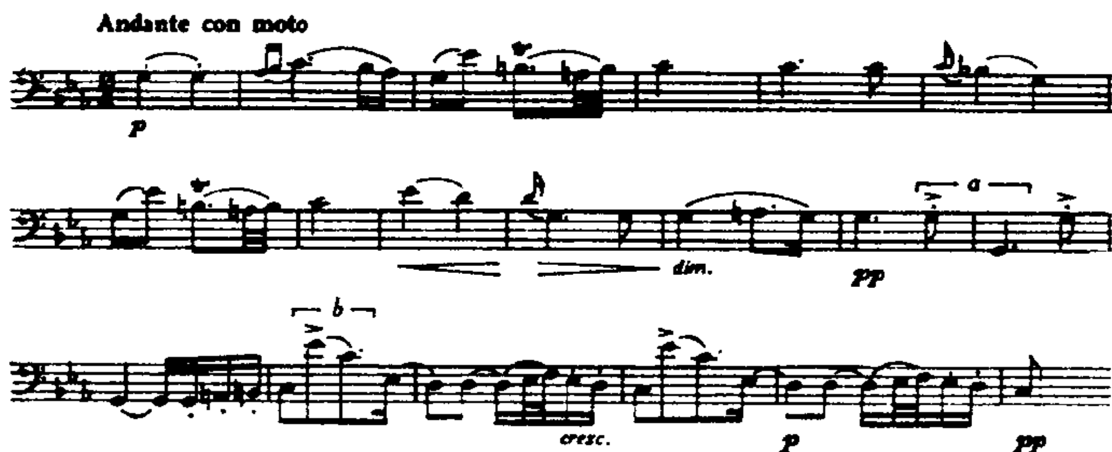
在转为其他调后，乐曲最终进入降B大调，并阴沉沉地重复了开头陈述的一个片段。一个降B大调的平静的经过段一闪而过，它就是这个乐章的第二个主要主题。第二个主要主题一带而过之后，呈示部就旁若无人地结束了。但这平静的主题终于在发展部得到应有的重视，钢琴用一连串的三连音为其伴奏，与《降A大调钢琴独奏即兴曲》D.899/4（1827年）中的三连音相似。舒伯特非常喜欢这一主题，因此在更高音域上重复了一遍。第三次依然用另一个调重复了大部分主题。只是在发展部的结尾，我们才两次听到了远处传来的前导主题的回声。它把我们引入了再现部。舒伯特在《弦乐五重

奏》中也曾采取过重复发展部整个段落的做法，有人曾争论说，这样的手法显得缺乏创造力。但是，呈示部的特点就是重复，就像大多数古典乐章以奏鸣曲形式重复一样，发展部似乎没有什么道理不重复，更何况是以另一个调性重复的。至于我们是否想听三次则另当别论了。就整个乐章而言，构思独具匠心，主题素材的利用简洁实用。似乎没有曲折徘徊的迹象。除了片刻的宁静以外，有一种持续不断的动感，有时是缓慢而平稳的行进（如谱例38），朝着预见的结尾行进。

据说慢乐章的主要主题取自一个瑞典的曲调，据诺特博姆（Nottebohm）说，该曲调名为“看夕阳西下”（Se，solen sjunker）。如果这是这首歌曲开头的歌词，那么最初肯定有一个上拍，但被舒伯特舍弃了。利奥波德·索恩莱特纳（Leopold Sonnleithner）是第一个提到该曲调来源的人，但他是数年之后才写的，我们没有理由认为他的记忆永远不会有错。另一方面，该曲调显然不是舒伯特所特有的（尽管有人提出过相反的观点），因此这种说法可能是真实的。令人遗憾的是，我们没有找到这首歌，因此即使这首歌是该曲调的出处，我们也无法断定舒伯特钢琴伴奏采用的进行曲式稳健的踏步节奏也是借用的，即便这首歌中确有进行曲或节奏。首先由

大提琴来演奏此旋律：

谱例 39



标着 a 和 b 的音型有举足轻重的意义：它们在呈示部的第二段落和激烈的发展部中发挥了重要的作用。这个乐章是一首回旋曲，旋律在乐章中第三次出现时经过了压缩和放慢了速度。在结尾的几小节中，小提琴和大提琴最后又重奏音型 a。

诙谐曲采用中速，像《降 B 大调三重奏》中的诙谐曲一样柔和而清澈。诙谐曲大部分是卡农，或是由钢琴或弦乐器亦步亦趋。从另一方面讲，三声中段显得笨拙，有点像农民的木屐舞，没有特别独创之处，因而不引人注目。终乐章精巧的开头不应使听众误以为这将是一个简短的乐章。舒伯特作品中貌似天真的开头往往是一种征兆，预示着其后有大量不那么天真的活动。这个

终乐章（6/8 拍子）事实上要比《降 B 大调三重奏》的终乐章长得多，这不仅仅是因为它有近 750 个小节，而且因为它的速度更为平缓。呈示部也过于冗长。降 E 大调（6/8 拍）的第一段落戛然而止。接下来是 c 小调（2/2 拍）的一个很弱的段落，小提琴和大提琴依次奏出了听起来宛如曼陀林随意弹奏（strumming）的声音。音乐随后转为降 B 大调，那喧闹的 6/8 拍的段落听起来让人觉得呈示部似乎就要结束了；但就在我们到达结束小节时，喧闹的段落出现了，我们再次听到了 c 小调的随意弹奏，其特点是重复了 C 大调。由于呈示部不可能以 C 大调结束，我们听到了另一个降 B 大调喧闹的段落，呈示部最终在降 B 大调第 230 小节上结束了。它的结构如下：

A：降 E 大调，6/8 拍

B：（1）c 小调，2/2 拍

（2）降 B 大调，6/8 拍，节奏上与 A 有关

（3）c 小调和 C 大调，2/2 拍

（4）降 B 大调，6/8 拍，节奏上与 A 有关

发展部由另外的 210 个小节组成。它以 b 小调开始，首先采用了 B（4）中的素材。钢琴依然保持 b 小调 6/8 拍子节奏，但这时大提琴也稍稍地演奏起慢乐章

中的“瑞典”曲调。变为 d 小调时，恢复了呈示部 B（1 和 3）中的随意弹奏音型，这两部分随后又以 b 小调和 F 大调重复。通过降 e 小调、b 小调和降 B 大调，采用 B（2 和 4）中的素材，音乐最终进入再现部，再现部几乎与呈示部一样长。紧随其后是一个绵延的尾声，它以 e 小调开始，与发展部前面几小节一致。音乐不久转为降 e 小调，仍由大提琴演奏的“瑞典”曲调再次出现。该乐章像一部歌剧的终场一样，保持着常规的降 E 大调，在凯旋声中结束，在此之前的乐曲往往忘了用这个调性。尾声有创新，也精致，而“瑞典”曲调的余韵（后来的作曲家经常使用这一表现手法）有创意、效果好。但是人们或许要问，过多的重复，尤其是重复随意弹奏的音型，是否会适得其反，不断转调是否会破坏牢固的调性观念。这一乐章的欢快表现在配乐中，但是配乐不能构成一个令人心悦诚服的整体。

钢琴与另一件乐器演奏的作品

舒伯特写了六部小提琴和钢琴合奏的作品：四首奏鸣曲(《D 大调》D.384、《a 小调》D.385、《g 小调》D.408 和《A 大调》D.574)，一首《b 小调辉煌的回旋曲》D.895 和一首《C 大调幻想曲》D.934。前三首奏鸣曲写于 1816 年，1836 年作为"小奏鸣曲"(Sonatinas) Op.137 发表，虽然舒伯特一直称其为奏鸣曲。第四首奏鸣曲写于 1817 年，十五年后发表，题为"二重奏" Op.162。奏鸣曲 Op.137 表达了作者对莫扎特的倾慕，乐曲不止一次因缅怀往昔而震颤。在 D 大调第一乐章中，主要主题经历了一次与第 41 页谱例 17 相似的发展部，我们很难说此发展部的渊源无处寻觅。音乐谱写得如此完美无瑕，如此适合于演奏，说三首奏鸣曲中没有一首给人留下深刻的印象，似乎有点过于苛求了。乍一听上去，除了经常转调外，奏鸣曲中几乎没有什么东西使我们想起这是舒伯特式的乐曲。

A大调的《第四号奏鸣曲》表明，舒伯特惯于在一个呈示部中采用两个以上的调，他还惯于在乐章开始不久便撇开主要调性。第一乐章欢快地落在E大调上，随之又转为e小调。由此进一步转到G大调，然后独特地转到B大调：

谱例 40

音乐最终再次回到了E大调。在这个C大调的慢乐章中，刚过了八小节就放弃了主要调性；在回复原来的调之前是一个降D大调段落。在再现部，舒伯特采取了他喜欢的一个手法：在乐章中间段落一个节奏音型的伴奏下，奏出了简洁的主题。在这首乐曲中，继诙谐曲之

后是慢乐章，这个乐章也是诙谐曲式的，终乐章也具有诙谐曲的许多特点。这首曲子的成功要感谢两名演奏员的表演，但是，总的说来，旋律的创意不是特别出色。

《b 小调辉煌的回旋曲》 D.895（1826 年）和 **《C 大调幻想曲》** D.934（1827 年）是为捷克小提琴家约瑟夫·斯拉维克（Josef Slavík）谱写的两部炫耀技巧的作品，肖邦将斯拉维克称为“帕格尼尼第二”。1827 年发表的《回旋曲》是一部强有力的外向形作品，调性变化得令人应接不暇，还有一个以新素材为基础的长的发展部段落。引子式的行板与快板连接，实际上，行板不仅为《回旋曲》提供了最初的主题动力，而且在呈示部的结尾处还吸收了行板的一些素材。《幻想曲》是长长的精心创作的包含几个段落的乐曲：

Ⅰ. 十分快的行板（C 大调）

Ⅱ. 小快板（a 小调和 A 大调，转降 A 大调）

Ⅲ. 小行板（降 A 大调主题和变奏）

Ⅳ. 与开头速度一致（Ⅰ的变化的再现部，C 大调）

Ⅴ. 快板活泼（C 大调和 A 大调）

Ⅵ. 小快板（Ⅲ的再次变奏，降 A 大调）

Ⅶ. 急板（Ⅴ的尾声，C 大调）

1828年1月，斯拉维克和博克勒特首次演出这部作品时，维也纳的一个评论家写道：

> 维也纳人准备娱乐享受一番，而《幻想曲》占用了他们太多的时间。音乐厅渐渐走空了，连作者也承认，就这部音乐作品的结尾，他无从评说。

一个音乐评论家承认，他在作品尚未演奏完之时就已离去，这种情况几乎是绝无仅有的。令人遗憾的是他没有听完就走了，因为最后的尾声是辉煌灿烂的乐章，听了尾声甚至可以忘掉先前听到的不尽如人意的部分。

问题不是出在作品的结构上，结构是具有独创性的，令人心悦诚服的；问题不是出在开头的行板小调上，虽然它迫使钢琴家弹奏很弱的颤音，还要求小提琴家时时拉出温暖抒情的音色。令人感到遗憾的是，其他部分却平庸无奇。舒伯特意识到他可以凭借两名杰出的大师，所以他写了一部打算使听众眼花缭乱的作品。超人的娴熟技巧可能会使这部作品在今天脱颖而出，技巧不够娴熟便会揭示出创意曲大多空洞无物，虽说第Ⅱ段落中欢快的匈牙利风格听起来悦耳动听，在第Ⅲ段落中，舒伯特采用了他写的歌曲《接受我的问候》（Sei

mir gegrüsst）D.741（1821 年）的一个主题。他没有照搬声乐的旋律，而是部分在曲调、部分在钢琴伴奏的基础上，采用了一个新的混合版本，并用相当微弱的和声加以装饰。对这种性质的主题，再也没有什么好做的了。舒伯特创作了一系列奇特曲（extravaganza），它们是对演奏者能力的考验，而听众却成了观看马戏团演出的旁观者。

即便他身体不适和忙于创作音乐时，舒伯特似乎总是对朋友有求必应。1824 年这一年，他写了《a 小调四重奏》和《d 小调四重奏》，钢琴二重奏《大二重奏》(Grand Duo，D.813)，他还挤出时间，不仅为冯·特鲁伊尔伯爵写了《八重奏》，而且写了吉他形大提琴（arpeggione）与钢琴的《a 小调奏鸣曲》D.821 以及长笛与钢琴的《e 小调引子和变奏》D.802。《奏鸣曲》D.821 是为经常参加索恩莱特纳音乐厅演出的吉他演奏家温森兹·舒斯特（Vincenz Schuster）谱写的。吉他形大提琴是一种混合型乐器，是一年前由乔治·斯托弗（Georg Staufer）发明的。它和吉他一样，在指板上有六根弦和弦品，但却和大提琴一样用弓拉奏。舒伯特似乎是这种乐器的主要倡导者，1825 年出版了他写的一本演奏手册。但是这种乐器没有显赫过，不久就夭折了。如果不

是因为舒伯特的奏鸣曲，人们今天恐怕只知道它曾是一种乐器而已。而舒伯特似乎对这种乐器的特性并不感兴趣。第一乐章中不乏弹拨和弦，在这个乐章和终乐章结尾处也有数处弓弦和弦，但是大部分段落可能是为标准的弦乐器谱写的。实际上，今天通常是由大提琴演奏这首曲子，虽然高音区出现一些问题，因为吉他形大提琴的高音弦是高于中央 C 的 E 音，比大提琴的 A 弦高出五度。

这首奏鸣曲不是无足轻重的，如人们期待的那样，舒伯特是带着十足的专业自信心谱写的。但是舒伯特不够投入，他的独特风格在其他作品中往往迸发出新的乐思，但是在此处更像备件安放到需要安放的地方，没有成为音乐进程中不可缺少的东西。最吸引人的乐章是 E 大调柔板。在柔板中，我们听到了极好的旋律，可能取自舒伯特的一首歌曲。旋律简单，并无炫耀之意，在第一乐章采用一些传统的表现欢乐的手法后，简单的旋律变得动人了。令人遗憾的是，舒伯特似乎不仅满足于简单，而是满足于扼要。柔板只不过成为转向最后小快板的引子。这里的素材可供写一个乐章，可以写得堪与《弦乐五重奏》的慢乐章相媲美，但舒伯特没有这样处理，或许是他太匆忙了，或许是他心不在焉。

1824年的另一部作品《e小调引子和变奏》D.802，是为舒伯特的挚友费迪南德·伯格纳（Ferdinand Bogner）创作的，从这部作品来看，他的这位挚友无疑是一个不同寻常的才华出众的长笛演奏家。变奏的主题再次取自舒伯特本人创作的联篇歌曲《美丽的磨坊少女》D.795（Die schöne Müllerin，1823年）中的歌曲《枯萎的花朵》（Trock'ne Blumen）。这首伤感的短歌并非不适合变奏，只要变奏尊重主题的特点。但是舒伯特似乎不十分注意他自己创作的音乐的内涵。与《C大调小提琴与钢琴幻想曲》一样，他关心的是为表现熟练技巧提供音乐素材，不可否认的是，他这样做了。不论是长笛演奏家还是钢琴演奏家都要接受演奏速度的考验。与长笛演奏家相比，对钢琴演奏的要求更高，左手的力量不足以对付快速八度的演奏家最好别演奏这部作品。一系列大胆的设计造成的整体后果是令人沮丧的。当变奏曲最终汇成一首十分粗俗的进行曲时，听众迫不得已喊出“够了”。如果长笛部分写得特别好的话，可以想像这部作品是说得过去的，可是写得并不好。

结 语

有人生性不喜欢舒伯特的音乐，难以理解为什么别人会喜欢他的音乐。另一方面，崇尚舒伯特音乐风格的人，把他们的偶像受到的批评视为诽谤中伤。从这两个极端中，自然而然可以发现真情。与莫扎特和贝多芬一样，舒伯特也写了品质较差的作品。如果根据他们取得的最伟大的成绩来评判这类高水准的作曲家，和我们对二流作曲家所持的态度相比，我们对一流作曲家的瑕疵可能更苛刻。对舒伯特的评判还有一点更困难，那就是他的出类拔萃的乐思中总夹杂着不太巧妙的乐思。原因部分在于他生活的环境，部分在于他本人。他生活在满怀激情专心演奏的人中间，他为他们写了大量的音乐作品，上乘之作引人入胜，最差的则是平庸之作。他创作的欲望很强烈，所以似乎并非时时深思熟虑了再写。

他也不是事先不经思考，就把构思倾注到纸上。和其他的作曲家一样，他打草稿，在定稿之前要修饰一

番。《未完成交响曲》的钢琴草稿就是一个例子，说明他最初的想法后来改变了。有时他也对所写的东西明显感到不满意，于是搁置一旁不写了。但是，一旦作品完成了，他似乎是心满意足的[1]。对于《C大调交响曲》第一乐章主要主题所作的改动，是在总谱完成后修改的，这是一个例外。据安东·辛德勒（Anton Schindler）说，舒伯特一度曾花很长时间来审阅贝多芬《费岱里奥》（Fidelio）的总谱手稿。看完后，他说他不明白为什么作曲家改动之处如此之多，他认为原来的乐句跟改动后的乐句一样好，他说，就他个人而言，他没功夫作这类改动。他的朋友约瑟夫·冯·斯波恩（Josef von Spaun）就提到过这一点，他在1864年写道：

> 人们可以指责舒伯特的一个缺点，说他从不再次拿起作品推敲和润色，结果不时有冗长乏味或不准确的段落出现。但是这是否算个缺点，或许恰恰由于润色不足，才使作品保持了清新和特色呢！

---

[1] 这指的是他的器乐作品。他早期创作的若干首歌曲都有好几稿。

这是个圆滑的评论，尽管它没有明确地说明“不准确”（inaccuracies）是什么意思。如果舒伯特修改了他的作品，就会失去自发性，那么斯波恩这么说可能是对的。自发性是舒伯特的音乐拥有魅力的特点之一。不过人们可能会对《G大调四重奏》、《弦乐五重奏》和两首钢琴三重奏中出现的大量重复是否超出自发性的界限产生疑问。舒伯特频频显示出他有发展和改变其最初乐思的非凡天资，但有时他情愿单调地重复题材，除了转调外，不作任何重大的改动，这似乎又令人感到奇怪。人们感到他几乎时时沉醉于他本人丰富的表现力，沉醉不是进行自我批评的理想的精神状态。在他的严肃作品中，人们还发现所采用的乐思，对于嬉游曲或私人音乐会可能是十分合适的，但是，与演奏严肃音乐时的环境气氛就有点不协调了。《a小调四重奏》和《弦乐五重奏》的终乐章似乎过于粗暴地将我们由前面乐章创造的气氛中硬拖出去。显然，舒伯特没有意识到音乐中存在的任何不协调一致。他认为音乐不是隔离得开的，如果他对欢乐的追求使他沿酒吧音乐或街头歌曲的方向发展，他认为没有理由去束缚它。

毋需赘言，他具有写旋律的非凡天才，他创作的歌曲即是最好的证明。意味深长的是，他的器乐作品中的

所有旋律都可以歌唱，即便这些旋律可能超出人声的音域。但是，他创作的歌曲及其器乐作品之间的关系，有时不像人们想像的那么简单。除了有时他用一首歌作变奏曲的主题外，他谱写的乐器旋律通常不是由小提琴或大提琴演奏的歌曲曲调。它们有生命力，有自己的特点，这种生命力和特点似乎产生于所选择的乐器的性质。可能除了吉他形大提琴外，舒伯特为弦乐写了极好的曲子，这是因为他从儿时起就演奏弦乐，本能地赋予弦乐曲可以名副其实称之为“歌唱”的旋律。在三重奏和钢琴四重奏中，他将这些旋律大量转用到钢琴上，人们认为效果并不太好，原因是处于创作兴奋状态的他没有意识到，一件键盘乐器是无法凭借持续的音色吸引听众的。总的说来，他为钢琴谱写的曲子，除了用钢琴作伴奏的曲子外，往往是莫名其妙地没有特色。在歌曲和小提琴奏鸣曲中，钢琴是独唱演员有力的伴奏。但是在钢琴奏鸣曲中，大量音乐在织体上，不是属于管弦乐就是中性的，即是为一件乐器写的，但不是专门为钢琴写的。在三重奏和《钢琴四重奏》中，为钢琴谱曲，仿佛钢琴是二重奏中的领奏部分，这样做暂时可能有效；但是作为常规手段，它并不是将弦乐和键盘乐器结合起来的最好的方式。

舒伯特的器乐作品中还有一类与旋律毫无关系的主题创意。这类创意包括人们可能称之为中性表述的，它本身不是最重要的，但发展到后来是极其重要的。《d小调》和《G大调四重奏》都是以这种方式开始的，与《a小调》形成鲜明对照。《a小调》从一开始就采用一个流畅的旋律。《降E大调三重奏》也有一个中性然而肯定的开头。但在这首乐曲里，在乐章的进程中却没有进一步发挥它。钢琴奏鸣曲中的例子不胜枚举。中性开头有时几乎使我们感到我们是在别人交谈时插了进去，到底人们在谈什么，后来才变得明显了。虽说在被听众接受的意义上讲，这样开头的旋律可能不美妙，但是总有十分明显的节奏上的特点。各种各样的节奏是舒伯特掌握的最强有力的武器之一。有时节奏变得因循守旧，就像我们已经讲过的进行曲的扬抑抑格（dactyls），或者有点呈螺旋状（curling）的上拍音型，上升或下降，舒伯特喜欢用这种音型作为诙谐曲的开头。但是这样固守风格并不比我们所谙熟的别人的类似手法更令人感到厌倦，那仅仅是一种永不疲倦的节奏的力量，这种力量使一个慢乐章听起来也似乎必然要朝预定的结局发展。正是节奏使重复和偏离主题变得可以容忍了，至少是不固守己见的人可以接受的。也正是节奏使人们熟知和赞

赏的舒伯特式的旋律平添了一半的魅力。

说舒伯特的音乐中没有隐秘的东西是不正确的。但是和贝多芬的室内乐一样，他的成熟的室内乐没有保留私人的天地。其中有苦难，但是没有失望。每当我们聆听舒伯特的任何一首室内乐，我们可以想像我们在朝他的工作室望去，他在那里不停地作曲，直到下午两点。他伏案专心致志地创作，然后去喝咖啡、散步，与朋友一起去剧院或聚会。下午和晚上的经历会赋予他很多灵感，然而他并不是创作的奴隶，人生短暂并不使他感到苦恼，幸好他不知道生命是多么短暂。无论他饱尝什么不幸和挫折，在内心深处，他是个幸福的人。从他的朋友那里我们了解到这一点，从他的音乐中也可以了解到这一点。音乐反过来给许多乐在其中却不知创作音乐过程中须投入多少技巧和知识的人带来幸福。

舒伯特室内乐索引

A. 弦　乐

	D.	Op.	创作日期	出版日期	G.A.[1]
Ⅰ. 三重奏					
1. 降B大调,部分为降E大调行板	471	–	1816	1890	Ⅵ和Rev.[2]
2. 降B大调	581	–	1817	1897	ⅩⅪ.5
Ⅱ. 四重奏					
1. G大调(第一乐章,片段)	2	–	?1810	–	–
2. 混合调性,第一号	18	–	1811–12	1890	Ⅴ.1
3. 混合调性,第二号(佚失)	19	–	1811–12	–	–
4. 混合调性,第三号(佚失)	19a	–	1811–12	–	–
5. D大调	94	–	?1812	1871	Ⅴ.7

---

[1] G.A. = Gesamtausgabe(全集),布赖特科普夫与黑特尔出版社,莱比锡(再版:多佛出版社,纽约)。

[2] Rev. = Revisionsbericht,全集的评论集。

6. 序曲,降 B 大调(佚失)	20	–	1812	–	–
7. C 大调	32	–	1812	1956	V.2❶
8. 降 B 大调	36	–	1812–13	1890	V.3
9. 降 E 大调(佚失)	40	–	1813	–	–
10. C 大调	46	–	1813	1890	V.4
11. 降 B 大调(两个乐章)	68	–	1813	1890	V.5
12. D 大调	74	–	1813	1890	V.6
13. 降 E 大调	87	125/1	1813	1830	V.10
14. c 小调(第一乐章)	103	–	1814	1939❷	–
15. 降 B 大调	112	168	1814	1863	V.8
16. g 小调	173	–	1815	1871	V.9
17. E 大调	353	125/2	1816	1830	V.11
18. 降 B 大调(片断)	601	–	? 1818	–	–
19. c 小调,部分为降 A 大调行板	703	–	1820	1870	V.12 和 Rev.
20. a 小调	804	29/1	1824	1824	V.13
21. d 小调	810	–	1824	1831	V.14
22. G 大调	887	161	1826	1851	V.15

Ⅲ. 五重奏

1. c 小调序曲	8	–	1811	–	–
2. C 大调	956	163	1828	1853	Ⅳ

---

❶ 莫里斯·布朗主编的全集第一版中只收编了两个乐章(布赖特科普夫与黑特尔出版社,威斯巴登,1956 年)。

❷ 阿尔弗雷德·奥雷尔(Alfred Orel)主编(普及本,维也纳,1939 年)。

B. 弦乐与钢琴

Ⅰ. 奏鸣曲

(a)小提琴

1. D大调	384	137/1	1816	1836	Ⅷ.2
2. a小调	385	137/2	1816	1836	Ⅷ.3
3. g小调	408	137/3	1816	1836	Ⅷ.4
4. A大调	574	162	1817	1851	Ⅷ.6

(b)吉他形大提琴

a小调	821	–	1824	1871	Ⅷ.8

Ⅱ. 其他曲式 (小提琴)

1. 辉煌的回旋曲，b小调	895	70	1826	1827	Ⅷ.1
2. 幻想曲，C大调	934	159	1827	1850	Ⅷ.5

Ⅲ. 三重奏

1. 奏鸣曲乐章，降B大调	28	–	1812	1923❶	–
2. 降B大调	898	99	1826	1836	Ⅶ.3
3. 夜曲，降E大调	897	148	1826	1845	Ⅶ.5
4. 降E大调	929	100	1827	1828	Ⅶ.4

Ⅳ. 四重奏

柔板和回旋复协奏曲，F大调	487	–	1816	1866	Ⅶ.2

❶ 阿尔弗雷德·奥雷尔主编(维也纳爱乐出版社，维也纳，1923年)。

V．五重奏

A大调	667	114	1819	1829	Ⅶ.1

C．管　乐

1．八重奏，F大调（小步舞曲和终乐章）	72	–	1813	1889	Ⅲ.2
2．小葬礼音乐，e小调（九重奏）	79	–	1813	1889	Ⅲ.3

D．管乐与弦乐

八重奏，F大调	803	166	1824	1853❶	Ⅲ.1

E．管乐与钢琴

引子和变奏，e小调（长笛）	802	160	1824	1850	Ⅷ.7

❶ 未完成的全集。全集第一版。